

مكتبة الأسرة



مهرجان القراءة للجميع

د. محمد عنانى

الشعر المسرحى

حاضره ومستقبله

الأعمال الفكرية



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

الشعر المسرحي

أضرة ومستقبله

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الإسكندرية

لوحة الغلاف

اسم العمل الفني : تعبيرات شعرية

التقنية : ألوان زيتية على توال

مسين

فنان تشكيلي كورى معاصر، يبحث عن أساليب جديدة للتعبير عن الشفافية الجمالية فيكوريا، وقام بتجارب لاحصر لها بالأسلوبين التقليدي والحديث، حتى حقق الوصول إلى صياغة شاملة رفيعة، من خلال أشكال بسيطة وكتل لونية قوية تميز لوحاته. وظل الفنان في مرسمه بمقاطعة كيونجى فى ضاحية العاصمة باحثا عن عالمه ووسائله الجديدة، فرسم المناظر الطبيعية، واستخدم أسلوب الورق المضغوط، ودرس كيفية إغراق الحبر وانتشاره على أوراق التوت الناعمة. بدأت تجاربه فى الرسم التجريدى منذ مطلع الستينيات، وأذهلت لوحاته التجريدية للمناظر الطبيعية زملاءه الرسامين الشرقيين الذين لم يألفوا هذه الصياغات الفنية.

محمود الهندى

الشعر المسرحي

حاضره ومستقبله

د. محمد عناني



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

الشعر المسرحي

حاضره ومستقبله

د. محمد عناني

الغلاف

والإشراف الفني :

الفنان : محمود الهندي

المشرف العام :

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم :

كان الكتاب وسيظل حلم كل راغب فى المعرفة واقتناؤه غاية كل متشوق للثقافة مدرك لأهميتها فى تشكيل الوجدان والروح والفكر، هكذا كان حلم صاحبة فكرة القراءة للجميع ووليدها «مكتبة الأسرة» السيدة سوزان مبارك التى لم تبخل بوقت أو جهد فى سبيل إثراء الحياة الثقافية والاجتماعية لمواطنيها.. جاهدت وقادت حملة تلوير جديدة واستطاعت أن توفر لشباب مصر كتاباً جاداً ويسعر فى متناول الجميع ليشتبع نهمة للمعرفة دون عناء مادى وعلى مدى السنوات السبع الماضية نجحت مكتبة الأسرة أن تتربع فى صدارة البيت المصرى بثناء إصداراتها المعرفية المتنوعة فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية.. وهناك الآن أكثر من ٢٠٠٠ عنواناً وما يربو على الأربعين مليون نسخة كتاب بين أيادى أفراد الأسرة المصرية أطفالاً وشباباً وشيوخاً تتوجها موسوعة «مصر القديمة» للعالم الأثرى الكبير سليم حسن (١٨ جزء) . وتلضم إليها هذا العام موسوعة «قصة الحضارة» فى (٢٠ جزء) .. مع السلاسل المعتادة لمكتبة الأسرة لترفع وتوسع من موقع الكتاب فى البيت المصرى تنهل منه الأسرة المصرية زاداً ثقافياً باقياً على مر الزمن وسلاحاً فى عصر المعلومات.

د. سمير هجران

تصدير

يعتبر هذا البحث إطلالة عامة على الشعر المسرحى فى العالم وفى الوطن العربى ونحن على مشارف القرن الحادى والعشرين ، وهو كما يدل عنوانه يتناول حاضره الذى يتسم بالانحسار فيبين مظاهره ويحلل العوامل التى أدت إليه ، ثم يتناول مستقبله فى العالم والوطن العربى امتداءً بالتيارات الجارية حالياً فى الفكر النقدى وفى إنتاج الشعراء المسرحيين أنفسهم ، ويتهى بتأمل الأبواب المفتوحة أمامه استناداً إلى معطيات الحاضر ، وبالتعبير عن أمل خاص بنا أبناء العربية ، ولذلك فهو لا يناقش أعمالاً مسرحية شعرية بذاتها ، ولا يدخل فى تفاصيل مسارات كتاب أو شعراء من الراسخين أو الناشئين ، فهو يضع الإطار العام ويضرب الأمثلة التى ترمى إلى الإيضاح فحسب ، ومن ثم فإن عدم ذكر شاعر مسرحى مجيد لا يعنى إنكار إجادته أو عدم تقدير مساهمته ، فالأمثلة الواردة لا تقصد الحصر الدقيق وإلا ما اتسعت رقعة البحث للنظرة العامة الشاملة . والبحث مقسم إلى فصول صغيرة يأخذ بعضها برقاب بعض ، ولا يقصد بها إلا تيسير الانتقال للقارئ من فكرة إلى فكرة ، ولكن الأفكار متشابكة ولا يغنى فصل لاحق عن فصل سابق ، ولذلك

كثرت الإحالات إلى ما سبق القول فيه بإيجاز وكثر الاعتماد على إحاطة
القارئ بتراث الشعر المسرحي العربي أولاً والشعر المسرحي العالمي
ثانياً ، وإذا كنا قد بسطنا القول في بعض الفصول وأوجزناه في فصول
أخرى فلإحما يرجع ذلك إلى أطمئناننا إلى أن الموجز يتناول المؤلف
الذى لا يتطلب البسط والإفادة ، وقد أوردت الأسماء الأجنبية بحروفها
اللاتينية لأن صورها العربية قد تتفاوت من قلم إلى قلم ، كما أوردت
المصطلحات النقدية المتخصصة باللغة الإنجليزية ابتغاء التحرر وخشية
وجود ترجمات مختلفة لها ، لاسيما تلك التى لم تستقر بعد فى الكتابة
العربية .

والله أسأل أن أكون قد جمعت فى هذه العجالة أهم ملامح
الموضوع ، وأن يكون أسلوب العرض ميسراً لا يستعصى على المتابعة .
والله من وراء القصد .

محمد محمد عنانى

القاهرة ٢٠٠١

الشعر المسرحي

حاضره ومستقبله

١- عن المصطلح

الشعر المسرحي نوع من أنواع الشعر ، والشعر كما نعرف أنواع يشيرون إليها بمصطلح انجليزي لا يوحى بالتخصص وإن كان متخصصاً وهو kinds ، في حين يشير النقاد إلى الأنواع الأدبية بالمصطلح الفرنسي الذي دخل الإنجليزية فتتجزل وهو genres^(١) ، والتفرقة ضرورية لأن بعض أنواع الشعر العريقة تحولت إلى أنواع أدبية قائمة براسها وأصبح بعضها يكتب نثراً - مثل الشعر القصصي الذي نشأ ملحماً ثم تفرعت منه السير الشعبية والمواويل الغريبة حتى اشتد ساعد النثر فاكتسب فن القص النثرى بعض ملامح الشعر القصصي وتحول إلى نوعين أدبيين حديثين هما الرواية الطويلة^(٢) والقصة القصيرة، وإن كانت الأخيرة قد تفرعت هي الأخرى إلى الأقصوصة very short story .

(١) يترجمها البعض الأجناس الأدبية استناداً إلى أن genre مشتقة من اللاتينية genera وهي جمع كلمة genus التي تترجم بالجنس .

(٢) كان تعريف القرن الثامن عشر للرواية الطويلة - على عدم استقراره - يقابل قول القائل إنها ملحمة نثرية فكاهية A comic epic in prose ولم يثبت تعريفها إلا في القرن التاسع عشر .

والأقصر قصة القصيدة - أو ما يسمى very very short story والله أعلم
بما ستصير إليه هذه الأنواع الثرية .

١-١ الشعر المسرحي :

والشعر المسرحي إذن شعر ، والمولعون بالتقسيم والتصنيف
والتهويل يفرقون بين الشعر المسرحي وبين المسرح الشعري ، أما الأول
فهو الشعر الذي ورثناه فيما ورثنا من شعر الأقدمين ، والذي كتب عنه
جون درايدن Dryden دراسته اللائقة التي ترجمتها في صدر شبابه إلى
العربية ، وصدرت في كتاب يحمل اسمي إلى جانب اسم العلامة مجدى
وهبة ، عام ١٩٦٣^(١) ، وهي الدراسة التي تتناول الصراع الذي ما فتىء
يتجدد بين السلفيين (الذين شاعت ترجمة صفتهم بالقدماء the ancients
بسبب إعلانهم لشأن القدماء من يونان ورومان ، ودعوتهم إلى اتباع
مذهبهم ، وبين المجددين الذين شاعت ترجمة صفتهم بالمحدثين ،
(the moderns) . والخلاف بين الفريقين لا يكاد يحسم أبداً ،
فالسلفيون كانوا يريدون السير في ركاب القدماء ، وفقاً للقواعد
الكلاسيكية التي ثبتت في المصور الوسطى ويريدون للشعر المسرحي أن

(١) درايدن والشعر المسرحي - تأليف مجدى وهبة ومحمد عناني ، والمقال عنوانه :

An Essay of Dramatic Poesy وصدرت الطبعة الأولى عن دار المعرفة

(١٩٦٣) ، ثم صدرت الطبعة الثانية عن مكتبة الأنجلو المصرية (١٩٨٢) والثالثة عن

هيئة الكتاب (١٩٩٤) .

يحتفظ بملامح الشعر الذى نطلق عليه اصطلاحاً تعبير الشعر الغنائى مثل استقلال البيت distich ومثل الغافية ، وعدم خلط الأنواع أى عدم المزج بين التراجيديا والكوميديا مثلاً ، وإن كانت دعوتهم تسجل فى ملامح شكلية فى المقام الأول ، والمجددون يريدون التحرر من هذه الملامح وتغليب البناء الدرامى الذى يقوم على «الفعل» action لا على «القول» words ، وما برحت المعركة محتدمة حتى عصرنا هذا ، وأما الثانى أى المسرح الشعرى فهو النوع الأدبى الذى يمثله شيكسبير خير تمثيل ، فهو نوع تلتقى فيه ملامح الشعر الغنائى lyrical بالفعل الدرامى وتمتزج به امتزاجاً دفع ت . س . إليوت إلى القول بأنه يمثل نوعاً أدبياً قائماً برأسه ، فنز هو شعر خالص (أى كلام موزون مقفى له معنى ويتميز بالتكثيف ويتوصل فى جوهره بالاستعارة) ولا هو دراما خالصة (أى فعل مسرحى يقوم على الصراع فى جوهره) ؛ أى أن المسرح الشعرى فى رأى إليوت نوع مستقل ، وهو «هجين» أو موكّد⁽¹⁾ .

٢-١ الشعر الدرامى

والى جانب هذا التفريق الذى لا بد منه ، هناك ما يسميه النقاد والباحثون «الشعر الدرامى» dramatic verse وهو الشعر الذى يتضمن سمات الدراما فى البناء structure ، خصوصاً وجود قوى متصارعة

(1) T. S. Eliot 'Poetry and Drama' (1951), in On Poetry and Poets, Faber and Faber, London, 1984, pp. 72-88.

داخلية أو خارجية ، وقد يتخذ شكل «القصيدة الدرامية» dramatic poem أى القصيدة التى تبدو فى ظاهرها «غنائية» أى مكتوبة بغير الحوار Dialogue وهى فى الواقع درامية أى تتضمن صراعاً إما بين «أصوات» voices متناقضة قد تمثل قوى النفس المتصارعة وقد تمثل قوى خارجية تفتقر لثقتى ولا تلتقى إلا لتفترق . وهذا النوع الأدبى ليس جديداً لا فى الشعر العربى ولا فى الشعر الأجنبى ، وهناك أيضاً ضرب منه يعتبر جديداً ويسمى بالمناجاة الدرامية dramatic monologue (أو المونولوج الدرامى الذى سنعود إليه فيما بعد) أى القصيدة التى تبدو فى ظاهرها حديثاً منفرداً لا يمثل إلا صوتاً واحداً وهى فى الواقع حديثٌ متعدد الأصوات يتضمن صراعات دائبة بين قوى النفس أو بين النفس والعالم الخارجى فهو ليس جديداً فى الواقع ، وتاريخنا الأدبى حافل به ، والدراسات الحديثة للشعر العربى تؤكد وجوده فى تراثنا القديم والحديث . ولقد أثبت صلاح عبد الصبور فى كتابه الرائع «قراءة جديدة لشعرنا القديم»^(١) ، أن بعض القصائد كانت تقترب حتى فى الأداء أى فى الإلقاء من الشعر الدرامى ، ودلّل على ذلك بقصيدة المنخل الهشكرى الذائعة ، والتى لا يعرف الناس منها إلا بعض الأبيات وأشهرها (وأحبها وتحبنى / ويحب ناقشتها بعيرى) . كما أثبت ذلك أحمد عبد المعطى حجازى فى كتابه «قصيدة لا»^(٢) .

(1) jk .

(٢) أحمد عبد المعطى حجازى ، قصيدة لا : قراءة فى شعر التمرد والخروج ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، ١٩٨٩ .

٣-١ شعر المسرح

وهنا نصل إلى شعر المسرح Poetry of the theatre وهو نوع أدبي تثرى وُصف بالشعر بسبب رهافة المشاعر التي يتخللها الكاتب مادة للعمل الأدبي ، ويسبب دقة التحليل لتلك المشاعر التي تصعد بالموقف المسرحي إلى موقف (وهي كما سوف نرى قد تكون قائمة على الاستعارة) مما يضمننا أمام مصطلح جديد لم يكن مألوفاً لدى السلف من نقاد الشرق والغرب جميعاً وهو «الرؤية» - أقصد باعتبارها مصطلحاً نقدياً - فالشاعر كما يقول نقاد اليوم ليس صائفاً ينظم الدر ويؤلف بين الكلمات على أسس البديع والبيان ، بل هو صاحب «رؤية» vision ، وأبسط تعريف للرؤية هو كيف يرى الإنسان شيئاً ما ، فهي مشتقة مثل الرأي من رأى يرى رأياً ورؤية ورؤيا (كما في اللسان) . وقد يفضل المحدثون تعبير «وجهة نظر» وهو تعبير قاصر ، فإن المصطلح النقدي الجديد يشمل رأى العين في البقطة (الرؤية) ورأى القلب في المنام (الرؤيا) ورأى العقل الذي لا يكون إلا رأياً ، والتفرقة هنا لازمة لأن الشاعر الذي يقف عند الرأي لا يصل إلى منزلة الشاعر الذي يجسد في القصيدة رؤيته لما يراه هو دون غيره ، والآخر قد يكون أقل تأثيراً من صاحب الرؤيا التي تتنظم المستقبل ، مهما يكن من صدقها أو كذبها ، وأفضل الرؤى هو الاستعاري منها ، فالشاعر قادر على تخطى حدود الظواهر وعلى التناذ إلى جوهر الحياة التي وهبها الله لمخلوقاته ، على

اختلاف أنماطها ، وفي هذا يتفق معظم المحدثين مع قول كارولين سبيرجون Caroline Spurgeon في كتابها الشهير *Imagery and what it tells us* الصادر عام ١٩٣٦ ، إن الاستعارة دليل مقدرة الشاعر على الرؤية العميقة ، لأنها تجمع بين ما يختفى أكثر مما تجمع بين ما يظهر ، وكان أول من قال به كولريدج في مطلع القرن التاسع عشر^(١) ثم أوضحه أ. أ. ريتشاردز I. A. Richards^(٢) في كتابه عن ذلك الشاعر والناقد وسار على دبره جمهور النقاد في عالم اليوم ، مما جعل المحدثين يستكرون كلمتين جديدتين للتمييز بين الاستعارة التصويرية والمكنية اللتين عرفهما العرب وهما *phor* و *periphor* على الترتيب ، ويحيث أصبح كاتب المسرح الذي يتوصل بالاستعارة بنوعها أو بأنواعها (إن أضفنا المجاز المرسل *synecdoche* والمثل السائر وغيرهما) يتوصل في الحقيقة برؤية الشاعر ولو كتب المسرح نثراً ، وخير نموذج عليه من الأدب العالمي هو أنطون تشيخوف الروسي ، وهارولد بتر الإنجليزي ، ورشاد رشدي العربي ، بل إن باحثاً عربياً كتب رسالته للدكتوراه في موضوع «المسرح باعتباره استعارة» ، وهو الدكتور فاروق عبد الوهاب مصطفى ، الذي نشرها كما هي بالإنجليزية منذ عشر سنوات

(١) النظرية الرومانتيكية في الشعر : سيرة أدبية لكولريدج - ترجمة الدكتور عبد الحكيم

حسان ، دار المعارف بمصر ١٩٧١ .

(2) I. A. Richards, *Coleridge On Imagination* (1934), Routledge & Kegan Paul, London, 1935 .

تقريباً^(١) ، وقد تسلل فن الشعر بهذا المعنى إلى مسرحيات عدد محدود من كتاب المسرح الثرى فى عصرنا هذا مثل سعد الله ونوس وفوزى فهى العريين ، ولا يكاد يمارسه اليوم إلا أقل القليل فى الوطن العربى والعالم كله لأسباب ستعرض لها فيما بعد .

١-٤ المسرحية الغنائية

وأخيراً نصل إلى الشعر المسرحى الذى يتخذ فيه المسرح شكلاً شعرياً من نوع جديد ، وهو المسرحية الغنائية الحديثة ، فهذه هى أحدث صورة من صور تجاوب فن الشعر فى صورته الغنائية مع قالب المسرح ، ولا يوجد للأسف بين مسرحياتنا الغنائية العربية ما يمكن أن يرقى إلى المستوى الأدبى الذى وصلت إليه الصور الغنائية لبعض المسرحيات العالمية - مثل مسرحية سيدتى الجميلة^(٢) المقتبسة عن مسرحية بيجماليون لبرنارد شو ، إذ إن جاي ليرنر Jay Lerner يقدم فى عرضه المسرحى سلسلة من الأغاني المنظومة والمقسفة المستوحاة من المواقف الدرامية المتعاقبة ، والتي تتلاحم تلاحماً وثيقاً مع النص الذى أصبح لا ينطق إلا بالموسيقى ، وهى هنا موسيقى باطنة بالمعنى الذى حدده الناقد الإنجليزى والتر باتر Walter Pater أى باعتبارها تتكون من عناصر

(1) Mostapha, F. A., *Drama as Metaphor: Varieties of Theatrical Experience*, General Egytian Book Organization, 1988.

(٢) نشر النص الغنائى فى سلسلة بنجوين عام ١٩٦٦ .

التناغم أو التوافق ، وعناصر النشار أو الافتراق ، مما يجعل البناء الدرامى شعرياً ، ما دمنا قادرين على تصور نمط للنظم الظاهرى قد يناقضه إيقاع داخلى مختلف Syncopated rhythm ، وهذا من مجالات البحوث الحديثة فى الشعر والموسيقى جميعاً ، وفى أقصى حالات المسرحية الغنائية نجد «الأوبرا» التى تكتب نظماً من البداية للنهاية ، وفى الطرف الآخر نجد المسرحية التى تكفى ببعض الاغنيات مثل مسرحية صوت الموسيقى التى كتبها ريتشارد رودجرز Richard Rodgers وفيما بينهما تفاوت درجات مشاركة الشعر بهذا المفهوم فى المسرح .

٢- الشعر المسرحى فى الحاضر

ترى أى نوع من الشعر المسرحى نقصد أن نتحدث عنه فى الحاضر ؟ إن الذهن ينصرف بسرعة إلى المسرح الشعرى باعتباره النوع الأدبى المألوف للدارس العربية منذ شوقي وحتى اليوم . ولكن هذا النوع الأدبى نفسه ينقسم إلى أنواع لا أقول إنها فرعية subspecies بل هى أنواع أساسية وأولها وأحلاها هو المسرحية المكتوبة نظماً وبلغه شعرية ، إن صبح هذا التعبير ، وتتميز بإحكام البناء الدرامى وتقبل التقديم على المسرح . وقد أوردت هذا الشرط فى آخر القائمة حتى أستثنى من هذا النوع الرفيع أشكال الحوار المنظوم التى لا ترقى إلى مستوى فن المسرح المعروف الذى يشترط إمكان العرض المسرحى بعناصره الثلاثة المعروفة وهى النص والممثلون والجمهور ، وهذا التعريف يتسع ليشمل الشكل

السينمائي والتلفزيوني لأنه يلغى الحاجة إلى وجود الجمهور مع الممثلين في المكان نفسه ، أى إنه تعريف معدّل ، ويمليه اختلاف أساليب تقديم المسرح في العصر الحديث ، وإذا كان هذا النوع هو أولها وأعلها كما قلت فإن غيره من الأنواع المختلفة يعتبر أساسياً أيضاً ، ومنها النوع المكتوب بلغة الشعر الراقية دون إحكام للبناء الدرامي بحيث يصعب تقديمه على المسرح ، ونوع تغيب عنه الغنائية تماماً فيكون كل شيء فيه مسخراً للمواقف الدرامية وتطور الصراع وبناء الشخصية وما إلى ذلك ، وهى - كما أقول - أنواع رئيسية من العبث إنكار وجودها أو أهميتها .

١-٢ الانحسار وأسبابه

والحالة الراهنة لهذا النوع هى الانحسار الذى يكاد يكون كاملاً فى الشرق والغرب جميعاً ، وأقول «يكاد يكون» عامداً ، فآخر مسرحية شعرية قدمها المسرح القومى فى القاهرة كانت عام ١٩٩٢ وهى جاسوس فى قصر السلطان^(١) ، وتكاد تكون المسرحية الشعرية الوحيدة التى شهدتها العقد الأخير من القرن العشرين فى مصر ، وأقول «تكاد تكون» هنا أيضاً عامداً ، فمسرحية الخديوى^(٢) التى قدمها المسرح الغنائى فى بالون عام ١٩٩٤ كانت أقرب إلى المسرحية الموسيقية الاستعراضية منها إلى المسرحية الشعرية الخالصة ، ومن قبلهما شهدت الثمانينيات مسرحية الوزير العاشق^(٣) والغريان^(٤) ودماء على ستار الكعبة^(٥) و ومن

(١) تأليف محمد عنانى ، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩١ .

(٢) تأليف فاروق جويطة ، القاهرة - دار غريب - ١٩٩٥ .

قبلهما قدم مسرح الطليعة مسرحيتين شعريتين هما مسافر ليل^(٤) وليلى والمجنون^(٥) . وقدم المسرح الحديث مسرحية عراقى زعيم الفلاحين^(٦) فى مسرح السلام . فإذا وضعنا حصاد ربع القرن الأخير من هذه المسرحيات الشعرية التى قدمت على المسرح إلى جانب مثات المسرحيات التى قدمتها فرق القطاع العام وفرق القطاع الخاص فى مصر ، رأينا أن عدد المسرحيات الشعرية التى تقدم على المسرح يتضاءل باطراد ، وليس هذا مقصوداً على مصر بل هو من الظواهر المسرحية فى شتى البلدان العربية الشقيقة أيضاً - وهو ولاشك ظاهرة عالمية لا بد من الوقوف على أسبابها .

٢-٢ من الكلمة إلى الصورة

وربما يكون أول هذه الأسباب هو بؤادر التحول من المسموع إلى المرئى فى الفنون جميعاً ومنها فن المسرح ، فمن قال إن عصرنا هو

-
- (١) تأليف فاروق جويده - القاهرة - دار غريب - ١٩٨٦ .
 - (٢) تأليف محمد عنانى - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧ .
 - (٣) تأليف فاروق جويده - القاهرة - دار غريب - ١٩٩٠ .
 - (٤) تأليف صلاح عبد الصبور - (فى الأعمال الكاملة - طبعة بيروت - دار العودة ١٩٧٢) .
 - (٥) تأليف صلاح عبد الصبور - (فى الأعمال الكاملة - طبعة بيروت - دار العودة ١٩٧٢) .
 - (٦) تأليف عبد الرحمن الشرقاوى .

عصر الصورة لم يخطئ ، ونحن نسير بخطى حثيثة وراء الصورة التى ينقلها إلينا التلفزيون ، ونكاد نكون - شتاً أم أبناً - من أسرى الصورة المرئية والمتحركة ، وهذا يمثل فى رأى علماء النفس وعلماء اللغة تدهوراً فى نمط التفكير أو أنماطه التى بدأت تغزو عالم اليوم مع وسائل الاتصال الحديثة ، فالفكر فى المرحلة البدائية مرتبط بالصورة ويكل ما هو محسوس ملموس ، وهو يسعى فى تطوره ونماء العقل البشرى إلى التجريد والتعميم ، أى إلى قوة الكلام وقدرة الألفاظ على استحضات الخيال والفكر ، والإنسان حيوان ناطق لأنه يستخدم المنطق أى نظم الفكر المجسدة فى اللغة ، والمنطق بُعد هو اللغة مثلما هو الفكر ، ولا يمكن للإنسان أن يمارس التحليل والتفسير إلا إذا فكر أى إذا استخدم اللغة ، وربما كان طابع الحياة الحديثة التى تعلى من شأن الإنسان العادى وتوجه إليه الرسالة الإعلامية والفنية أو ما يسمى بالثقافة الجماهيرية mass culture من وراء هذا التركيز على الصورة ، فالصورة وسيلة تقيد الخيال وتحبسه ولا تتيح له الإنطلاق الذى هو سبيل الحرية الفكرية الحقيقية .

٢-١- التصويرية

وإذا كانت مدرسة التصويريين فى الشعر الحديث قد طالبت بالتركيز على المجسّدات والمحسوسات والابتعاد عن التجريد والتعميم ، فإنها

كانت تدعو لذلك فى الشعر أى فى الفن اللغوى الرئيسى لبنى الإنسان ، ولا أعتقد أن عزرا باوند Ezra Pound^(١) جال بخاطره أن تتحول دعوته اللغوية إلى دعوة لإهمال اللغة ، فجميع جهود الحداثة الفنية فى النصف الأول من القرن العشرين كانت جهود تحول عن المحاكاة إلى التعديل فى تفسير الواقع وتقديمه فى صور هضمها الخيال فحولها عما تبدو عليه للمعين ، وعندما انتقلت هذه التيارات إلى الأدب كانت مدارس الحداثة اللغوية بمثابة نزعة لمناهضة الواقعية اصطلاحاً - anti-realist im-pulse^(٢) ، وهكذا نرى أن تجليدات لغة الشعر عن التصويريين لا تقدم صوراً من الواقع بل صوراً حورَها الخيال للواقع ، بل أحياناً ما كان يشتغل فى تحويلها حتى تستعصى على الفهم - سواء كان ذلك فى شعر باوند ، أو فى نثر الحدائى جيمس جويس ، وليس من قبيل المصادفة أن يودى ذلك إلى إبداع ت. س. إليوت وكريستوفر فراى للمسرح الشعرى ، وأن يسبق ذلك ، (أو يكاد يواكبه فى الواقع فى القرن العشرين) إبداع أحمد شوقى وعزيز أباظة فى المسرح الشعرى ، وكان العقاد (على خلافه مع شوقى) من كبار من هاجموا دعوة الواقعية التى كانت قد بدأت تطل برأسها ، فأوضح أن المحاكاة - ذلك المذهب الأرسطى المعتد - لا تعنى النقل بحذافيره ولا محاكاة لغة العامة ، فكان

(١) انظر الدراسة المنشورة عنه فى كتاب قضايا الأدب الحديث - تأليف محمد عنانى - القاهرة - ١٩٩٥ .

(2) Modernism, edited by M. Bradburry & Mcfarlane.

من أوائل المحدثين الذين أدركوا جوهر مدرسة التصوير ، فهي ليست تصويراً للواقع المرئي بل تصويراً فى اللغة لكل ما حوِّره الخيال وغير طبيعته ، وعلينا إذن ألا نتصور أن التصويرية *imagism* تعنى محاكاة الصور ، وأن نذكر دائماً أنها كانت إحياءً لمبدأ الخيال التشكيلى فى اللغة بالقوة التشكيلية (*esemplastic power*) التى تحدث عنها كولريدج قبل العقاد بمائة عام .

٢-٣ الفنون السمعية :

ويرتبط بتيار التحول العام إلى الصورة وتضاؤل الدور المنوط باللغة فى المسرح ازدهار فنون سمعية أخرى على مستوى الشعوب أى على مستوى الإنسان العادى ، فكان اختراع الحاكي (أو الفونوغراف) فى أواخر القرن التاسع عشر (١٨٧٧) نذيراً بانتفاء الحاجة إلى وجود المغنى أو العازف بشخصه أمام الجمهور ، وأصبحت الأسطوانات وسيلة نقل الموسيقى والغناء إلى الأفراد فى منازلهم ، مما أدى إلى تغيرات هائلة فى فنون الأداء ، فأصبح بإمكان الشخص العادى أن يستمع إلى سيمفونيات بيتهوفن وهو فى بيته يتعم بالدفع ، وأصبح التلاقى المباشر بين العازف أو المغنى والمستمع مقصوراً على الحفلات العامة الكبرى ، بعد أن كانت حفلات العزف والغناء من مزايا الطبقات القادرة (والأرستوقراطية ومن لحق بها مادياً من الطبقات الوسطى). ولاشك أن

دخول الموسيقى والغناء إلى المنازل في أوروبا أولاً ثم في الوطن العربي أصبح منافساً للقراءة ، والجماهير التي لم تتلق قدراً كافياً من التعليم تفضل الفنون التي لا تتطلب إعمال الذهن أو الخيال على الفنون اللغوية ، وسرعان ما تأثرت مبيعات الشعراء من دواوينهم ، ومبيعات القصاصيين من رواياتهم وقصصهم ، فكان أن اتجه بعضهم إلى استثمار الشعر في فن الغناء الناجح ، واستثمار الروايات في فن السينما الناشئ . وما إن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها حتى أصبحت دور السينما (أو الخيالة) تنافس دور المسرح في اجتذاب الجمهور ، وأصبح الخروج لمشاهدة السينما التي تعتمد اعتماداً عظيماً على الصورة بديلاً عن الخروج إلى المسرح ، خصوصاً في البلدان التي لا تتمتع بتراث مسرحي حريق ، مثل أمريكا حيث يطلق تعبير theatre على دار السينما ودار المسرح جميعاً .

٢-٤ تأثير السينما

ويكفي أن نتأمل الدمار الذي أحدثته السينما في المسرح الشعري حتى ندرك طبيعة ظاهرة الانحسار أو التراجع . لقد قدمت السينما أعمال شكسبير - وهي مسرحيات شعرية تقوم اللغة فيها ، أو قل يقوم الشعر فيها بالدور الرئيسي . وجمهور المسرح يشار إليه اصطلاحاً بتعبير audi-ence أى المستمعون ، ولكنه أصبح في السينما spectators أى

المتفرجون أو المشاهدون ، فالسينما تحول ما يُروى أو ما يُقال إلى مناظر وصور متحركة ، ومقياس نجاح الفيلم المأخوذ عن مسرحية شعرية هو مدى نجاحه فى تحويل القوة الشعرية إلى قوة بصرية ، وربما كانت قوة التعبير البصرية وما يصاحبها من قوة تعبير سمعية تتمثل فى الموسيقى التصويرية (أو ما يشار إليه اصطلاحاً بتعبيرين هما incidental music فى المسرح و background music فى السينما) بدلاً عن الكلام نفسه ، وإن كان كبار الممثلين قد عارضوا ذلك فى البداية ، فكان لورد أوليفيه (لورانس أوليفيه) يصر على إلقاء كلمات شيكسبير نفسها ويبدع فى إلقائها إبداعاً ، ولكن المخرجين الأجانب لم يكونوا من أنصار ذلك ، فعيونهم على المتفرج أو المشاهد ، وقد يكون غير إنجليزى ، وقد تكون الترجمة عائقاً يحول دون نقل شحنة الشعر المسرحى الإبداعية كاملة إليه فتعددت طرائق الإخراج السينمائية ، ورأى بعض المجددين فى التفسيرات والنظريات النقدية ما يبرر الاستعاضة عن اللغة بالصورة ، فخرجت لنا أفلام روسية مبنية على مسرحيات شيكسبير ، مثل هاملت التى اختصر المخرج النص فيها إلى نحو الثلث ، وعطيل الروسى التى أخرجت بأسلوب ميلودرامى أى يتميز بالمبالغة فى الأداء التمثيلى ، والتعبير عن المشاعر الجياشة ، على حساب لغة الشعر ، ويعد ذلك أقدم الإيطالى ريفرلى zeffirelli على إخراج شيكسبير للمسرح فى السينما بأسلوب يؤكد فيه ضرورة تحويل لغة الشعر إلى ألوان بصرية

وحركة جسدية وروايا تصويرية متفاوتة ، مثلما فعل في إخراجه لفيلم روميو وجوليت ، وأخيراً أقدم المخرج البولندي الأصل رومان بولانسكى على إخراج مسرحية ماكبث بأسلوب السينما المحض ، كأنما ليثبت أن السينما فن مستقل ، قد يقتبس بعض الشاعرية من النص الشعري المسرحى ، ولكنه يحوكه إلى لغة السينما العالمية التى لا تتوسل بالألفاظ بل تعتمد على الصورة والموسيقى .

٢-٥ المسرح التثري

وأما السبب الثالث لانحسار المسرح التثري فهو نشأة المسرح التثري وازدهاره منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وكان ذلك أيضاً من ثمار التحولات الاجتماعية التى صاحبت التحولات السياسية التى كانت تسير بخطى وثيدة فى أوروبا منذ مطلع القرن العشرين ، وقد يظن البعض أن هذه التغيرات التى بدأت منذ عصر النهضة وروال النظام الإقطاعى قد أتت بنظام الدولة الثابت الذى تحدث عنه ألدوس هكسلى Aldous Huxley فى مطلع القرن ، ولكن الواقع أن النظام كان أبعد ما يكون عن الثبات ، فإن الثورة الفرنسية كانت قد أحدثت تغييراً خطيراً فى الفكر السياسى والاجتماعى لم تظهر آثاره فى الدول الأوروبية الأخرى بين عشية وضحاها بل استغرقت قرناً كاملاً ، وأهم هذه التغيرات هو بروز مكانة الرجل العادى ، أو ما نسميه اليوم «أبناء الشعب» تمييزاً له ولهم عن

الطبقات الغنية أو صاحبة السطوة ، وقد يدهش القارئ إذا علم أن النقاد يعتبرون القرن التاسع عشر أفقر القرون فى الإنتاج المسرحى الأوروبى ، فى بدايته كان الرومانسيون من ألمان وإنجليز ما يزالون يحاكون كبار كتاب التراث ، يكفى أن نذكر المسرحيات الشعرية التى كتبها كبار شعراء الحركة الرومانسية مثل مسرحية سكان الحدود - **The Border-ers** للشاعر الإنجليزى الأشهر وليم وردزورث Wordsworth التى لم تقدم على المسرح إلا فى عام ١٩٧٠ أى بعد مائتى عام على مولده ، والتى تأثر فيها بمسرحية الكاتب الألمانى شيلر وعنوانها اللصوص **Die Reuber** ، أو مسرحية جيته Goethe فاوست **Faust** ، التى تنظر إلى مسرحية الإنجليزى مارلو Marlowe وعنوانها الدكتور فاوستوس **Dr. Faustus** ومسرحيتى كولريدج بعنوان الندم **Remorse** أو سقوط روبسبير ، وكتاهما مما رفض مدير مسرح كوفنت جاردن **Covent Garden** تقديمه على المسرح (وكان الكاتب الساخر شريدان **Sheridan**) ، أو مثل مسرحية شلى Shelley بعنوان بروميثيوس طليقاً **Pro-metheus Unbound** التى كانت شعراً بديعاً فى قالب حوارى من المحال أن تقدم على المسرح ، وكان ذلك كله يسير فى تيار ضد الزمن كما يقولون ، فمسرحية سكان الحدود تحاكى شيكسبير دون أن تصل إلى عبقريته الدرامية ، ودون أن تجسد آراء وردزورث التى اشتهر بها وهى كتابة الشعر بلغة الرجل العادى ، أى التزول بالشعر من علياء الخاصة

إلى سفوح ووديان أبناء الشعب ، مما جعل تلك الروائع من الشعر المسرحي حبيسة الكتب ، يقرأها القارئ فيستمتع بها دون أن يتصور أنها مسرحيات تقبل التقديم على خشبة المسرح ، والأمثلة عديدة من مسرحيات شلى الأخرى ، أو المسرحيات الرائعة شعراً التي أبدعها اللورد بايرون Byron وأعدت فيها الدكتورة نهاده صليحة رسالة الدكتوراه (وهي منشورة بالإنجليزية) ، ذلك أن التحول عن ثقافة الخاصة كان يسير بخطى ثابتة وإن كانت بطيئة ، وكانت المسرحيات الشعرية التي كتبها الراهب لويس Monk Lewis وغيره ، مما رصده ألدريس نيكول Allardyce Nicoll على امتداد القرن التاسع عشر تؤكد أن الجمهور كان يريد شيئاً آخر ، وأن جمهور السامعين أو المشاهدين كانت قد بدأت تشغله مشاغل جديدة ، لم تتحقق إلا في المسرح التثري .

٢-١-٢ لغة الإنسان العادي

وكان من أوائل من استجابوا للنزعة الجديدة كتاب من بلدان الشمال الباردة ، من النرويج والسويد ، أهمهم إيسن Ibsen وسترندبرج Strindberg على الترتيب ، وكان إيسن شاعراً ، ولم يقيض له النجاح في الشعر ، وكانت مسرحياته الأولى شعرية ، فالتقاليد الأدبية حتى عصره لم تكن تعرف نوعاً أدبياً اسمه الشعر المسرحي ، ولكنه حاول ثم أخرج لنا قطوفاً من هذا وذاك ، فاكسح بجرأة تجديده عواصم المسرح الأوروبية وأهمها باريس ولندن ، إذ كانت الأرض ممهدة لتقبل الكتابة

عن المجتمع ومشكلاته الواقعية ، مثل مكانة المرأة ومدى الحرية التى يجب على المجتمع أن يكفلها لها ، ولكن أهم ما أتى به إيسن فغير مسار المسرح الحديث هو اتخاذ أبطاله من الناس العاديين أى من أبناء الشعب ، فكان بذلك يعارض التقاليد الكلاسيكية التى تقول إن الأحزان العظيمة لا تبدو عظمتها إلا إذا كانت أحزان رجل عظيم ، وإن المشكلات المهمة لا تصبح مهمة إلا إذا كانت تهيم عدداً كبيراً من الناس ، والناس لا تقول الشعر ، وإذن فإننا إذا شئنا صدق المحاكاة كان علينا أن ننزل بلغة الشعر فى المسرح إلى لغة النثر فى الحياة ، وكان بذلك يجرى تمديلاً مهماً فى مبدأ اللياقة decorum الكلاسيكى .

٢-١-٥-١ اللياقة

ومعنى اللياقة - ذلك المصطلح الأجنبى - هو ما نعنيه نحن العرب بقولنا «الكل مقام مقال» ، ولكن المسرحيين يتوسعون فيه استناداً إلى مذهب السلف فى أن التراجيديا أو المأساة تتناول قضايا الإنسان العليا التى لا يعنى بها إلا الخاصة من الكبار - سواء كانوا كباراً فى المكانة أم فى الثقافة والعلم - وأما الكوميديا أو الملهاة فتتناول قضايا المجتمع الآتية أو الزمنية التى يعيها الجميع ، وتهتم الإنسان العادى، ولذلك كان القدماء ، كما يقول أورباخ Auerbach فى كتابه المسمى المحاكاة أو التمثيل Mimesis إن الشعر هو الوسيط Medium المناسب للتراجيديا ، فهو لغة رفيعة شريفة ، وإن النثر هو الوسيط المقبول

للكوميديا ، إذ يقبل النثر أن يستخدم لغة العامة بل وأن يهبط إلى لغة السوق ، ولذلك كان الكلاسيكيون يسخرون من اللغة البسيطة الميسرة التي يكتبها وردزورث ، وقال بعضهم إنه يكتب لغة مثل أهاريج الأطفال وأراجيزهم nursery rhymes ، ولكن إيسن كان يعرف أن الزمن قد تغير ، وأنه قد آن للشعر المسرحي أن يخلو المكان ولو مؤقتاً للنثر الذي كان يراه قادراً على التصدي للمشكلات الاجتماعية التي كان يراها ذات خطر لا يقل عن مشكلات المسرح الشعري الكلاسيكي .

٢-٥-٢ بين النثر والشعر

ولم تلبث ترجمات إيسن (وكان وليم آرثر William Archer هو الذي ترجمها إلى الإنجليزية) أن سرت مسرى النار في الهشيم كما يقولون ، إن تفتحت عيون الجماهير الأوروبية على نوع جديد من المسرح يتناقض مع كتابات آخر القرن التي كانت بمثابة استمرار للتيار الجمالي السائد aestheticism ، والذي كان يعتبر امتداداً شاحباً للرومانسية في إنجلترا وفرنسا وألمانيا ، إذ كان إيسن يحتفل بإحكام الصنعة والتركيز بوضوح على مشكلات فردية واجتماعية أبطالها من أبناء الشعب ، وسرعان ما اجتذب هذا اللون كاتباً أيرلندياً عالى النبرة هو برنارد شو Bernard Shaw ، كما ترجمت كونستانس جارنيت Con-stance Garnet مسرحيات تشيخوف التي كانت مكتوبة بالنثر وإن كانت

نبرتها خفيفة وشاعرية ، قبل أن شعر المسرح ما يزال حياً لديه وإن كان المسرح الشعري يُحتضر ، وأما الممارح فكانت حائرة بين هذا وذاك ، وكانت العشرينيات والثلاثينيات بمثابة المرجل الذى انصهر فيه التياران ، فكتب نوبل كوارد Noel Coward مسرحيات بدأت كلاسيكية مثل الدوامة **The Vortex** التى لاقت نجاحاً كبيراً وأتبعها بكوميديات ، ضمت بعضها الموسيقى والأغاني ، وهى التى كان يرى محقاً أن الجمهور الذى أزهقه الحرب يريد لها للتسرية ، وكتب ت. س. إليوت مسرحياته التى كان يحاول الإبقاء فيها على الشعر المسرحى حياً نابضاً ولو كان ذلك يعنى العودة للقدماء ، ولاشك أن جريمة قتل فى الكاتدرائية ، التى لم يقدمها المسرح فى حياته وإنما عرضت عرضاً خاصاً فى إحدى الكنائس ، تمثل ذروة هذا الانشغال بالشعر المسرحى الكلاسيكى ، وإن كان إليوت يريد أن يعالج أيضاً «الإنسان العادى» فى شعره المسرحى ، فكتب مسرحية التثام شمل الأسرة (١٩٣٩) وأعقبها بعد الحرب بكوميديا شعرية هى حفلة كوكتيل ، وتبعه كريستوفر فرأى Christopher Fry الذى يرجع إليه الفضل فى إحياء المسرح الشعري بنبزاته الكلاسيكية بعد الحرب العالمية الثانية ، ولكن تيار المسرح الثرى كان قد استقر ، خصوصاً بسبب صلابة القضايا الاجتماعية التى كان برنارد شو وأتباعه يتناولونها وبسبب دخول عدد من كتاب المسرح الأمريكين هذه الساحة المثورة ، مما كتب للناثرين الغلبة ، وأندر بانحسار مارلنا نشهده فى الشعر المسرحى الغربى . ولم ينقذ الشعر

المسرحى من الانحسار اردهار الإذاعة ، فالتمثيلات الشعرية التى كتبها لويس ماكينس Louis MacNeice ، على جمالها ، كانت محدودة التأثير ، وكان مستمعوها فى البرنامج الثالث للإذاعة البريطانية من الصفوة الذين كانوا ما يزالون يطربون للشعر ، ولذلك فيندر أن نجد من بين النقاد من يعدها من المسرح الشعرى ، ولم يقدم مخرج حتى الآن على تقديمها إلى الجمهور .

٣- أسباب انحسار الشعر المسرحى العربى

أما أسباب انحسار المسرح الشعرى العربى فهى تشترك مع هذه الأسباب جميعاً أولاً بسبب حداثة هذا المسرح الذى لم يكتب إلا فى القرن العشرين ، وثانياً بسبب التطورات غير المتوقعة فى الحياة الأدبية واللغوية فى الوطن العربى .

٣-١ حركة الإحياء والشعر المسرحى

وأما السبب الأول - أى حداثة هذا المسرح - فهو أنه لم يكتب إلا محاكاة للفن الغربى لا استجابة لحاجة الجمهور ، أو حتى لحاجة الشاعر أو الكاتب ، فحاجة الجمهور كان يرضيها الرواد المسرحيون العرب فى الشام ومصر الذين كانوا يرون ما يرضى جماهيرهم فى المسرح الغنائى أولاً وفى المسرحيات الكلاسيكية المترجمة إلى النثر ثانياً ، حتى لو كانت شعراً فى الأصل ، إذ كان ذلك ما يريده الناس من مسرح العشرينيات والثلاثينيات ، فهى الفترة التى شهدت انتهاء الحرب وهى

الفترة التى شهدت الثورات الوطنية على الاحتلال فى الشام ومصر ، والدعوة إلى الاستقلال ، ودعوة البعث أو الإحياء الأدبى والشعرى ، إذ ارتبط الاستقلال بالدعوة إلى العودة إلى منابع الشعر العربى القديم الصافية ، فكان كتاب المسرح الشعرى من كبار الشعراء الغنائيين ، وكان بعضهم ، خصوصاً أحمد أبو خليل القباني من رجال المسرح الشامل ، فكان يؤلف ويكتب الأغانى ويضع موسيقاها ويخرج مسرحياته بل ويمثل فيها ، وعندما احترق مسرحه فى دمشق جاء إلى مصر ، وكتب وهو فى الباخرة موشحه الشهير «أما لعينى أبصرت / أرضنا قد أقفرت» ، ومثل الشيخ سبيد درويش الذى كتب ألحان وموسيقى المسرحيات الغنائية التى كان يؤلف كلماتها نصاً وأغانى : بديع خيرى ، وإبراهيم رمزى ، وأمين صدقى ، ومحمد يونس القاضى ، ومحمد تيمور (العشرة الطيبة) [مع أغانى بديع خيرى] ، وعمر عارف وعباس علام (رواية عبد الرحمن الناصر) [مع أغانى مصطفى ممتاز] ، وعزيز عيد (شهر زاد) [مع أغانى بيرم التونسي] ، وعبد الحميد كامل ، وبعض المترجمات إلى العامية والفصحى^(١) . وهنا نضع أيدينا على أول عامل يميز حاضر المسرح الشعرى العربى عن حاضره فى العالم الخارجى ، ألا وهو وجود تيارين متناقضين يندر أن يوجد فى أى مكان وفى أى فترة زمنية : الأول هو فورة الحماس للفصحى واستلهاهم التراث ومحاكاة

(١) انظر كتاب سيد درويش إعداد ومراجعة حسن درويش وإليزيس فتح الله ومحمود كامل الصادر فى سلسلة قاعدة بيانات اعلام الموسيقى العربية ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

الأقدمين ، والثانى هو رحل يسميه النقاد «النزول إلى الشارع» واستلهم لغة العامة والعمال وغير العالمين بالفصحى ا

٢-٢ الشعر المسرحى بالعامية

فإذا تساءلنا - وهو تساؤل لا نملك أن نتجاهله - هل نعتبر الشعر المسرحى المكتوب بالعامية (المصرية والشامية) شعراً جديداً بمكانه على الخريطة الأدبية المعتمدة ؟ وجدنا إجابتين متقاربتين على اختلافهما : الاولى ترفضه دون إبداء الأسباب ، كما يقولون ، وتدرجه فى نطاق الادب الشعبى وتضعه مع ألوان الشعر الشعبى بمختلف ألوانه وضروبه ، ولا تمنحه إلا القيمة المحدودة التى يهبها النقاد لما يسمى بأدب الهامش marginal literature الذى لا يسمح بدخوله إلى ما يسمى بالأدب الرسمى أو المعتمد the canon وتقدم إثباتاً لذلك حججاً من تدنى الألفاظ وبذاءة بعضها وطابعها السوقي ، وهى لا تفرق فى هذا بين الزجل والقوما والكان كان والموشح وما إلى ذلك بسبيل . وأما الإجابة الثانية فتقبله بشروط عسيرة ، ونادراً ما تتحقق ، أهمها أن تكون اللغة العامية راقية (أو العامية الجزلة كما يسميها محمد مندور) وأن تكون أبنتها الشعرية سليمة ، وموضوعاتها بعيدة عن الإسفاف والهزل الصارخ . وسواء اخترنا الإجابة الاولى أم الثانية فلن نستطيع إدراج الأعمال الغنائية المنظومة التى قدمها الشيخ سلامة حجازى (وبعضها مترجم أو

مقتبس) أو التي ألفها المؤلفون الذين أوردنا أسماءهم أنفأً للشيخ سيد درويش في قائمة المسرح الشعري العربي ، ولا الشعر المسرحي العربي مهما كان التعريف الذي نضعه له .

٣-٢-١ شعر العامية

وقضية شعر العامية ما تزال شائكة ، واطن أننا لن نكون بحاجة إلى مناقشتها في إطار شعر المسرح أو الشعر المسرحي لأن ما كتب للمسرح من الشعر العامي محدود ، ومعظمه موجه إلى الفنون الغنائية والموسيقية التي عرضنا لها في التعريفات المبدئية ، وإن كنا سنعود لها نتقل من حاضر المسرح الشعري إلى مستقبله .

٣-٣ الفصحى المعاصرة

أما أهمية التعرض للعامية في هذا البحث فهو أن انتشار فن المسرح الثري أو سيادته في الوطن العربي يختلف عن انتشاره في العالم الخارجي بسبب التنازع بين الفصحى والعامية فيه ، مما يعتبر من العوامل ذات الصلة بحاضر الشعر المسرحي العربي ، فالعامل الذي أعنيه هو عامل لغوي محض ، وهو مستوى معرفة «الرجل العادي» أو «أبناء الشعب» الذي تقدم لهم المسرحيات بالفصحى المعرّبة ، وأقصد بها الفصحى الحديثة القياسية Modern Standard Arabic يقصد بها

العلماء لغة الصحافة وأجهزة الإعلام ولغة البحث العلمى والأدب المكتوب ، والمقصود بصفة «القياسية» هو التمييز بينها وبين اللغة التراثية من ناحية ، وبين ما يسميه توفيق الحكيم اللغة الوسطى أو الثالثة من ناحية أخرى والتي قد تكون فصيحى معربة أو غير معربة ، فهى لغة بين بين ، ومستوى معرفة جمهور المسرح بهذه اللغة القياسية (التي يصفها الدكتور السعيد بدوى بأنها «العربية المعاصرة»)^(١) عامل يعمل له الشاعر ألف حساب حين يكتب شعراً مسرحياً ، فالواضح أن مستوى الإلمام بهذه اللغة ولا أقول إتقانها يتطلب مستوى معيناً من التعليم يتفاوت من منطقة فى الوطن العربى ، ويتذبذب بين الريف والحضر ، بل وفى داخل المدينة الواحدة تبعاً لمستوى التعليم العام نفسه وشيوع الأمية أو غيابها . فنحن نفترض أن العرب جميعاً يكتبون ويفهمون هذه اللغة القياسية ، مع اختلافات معروفة بين شرق الوطن العربى وغربه ، على نحو ما ذكره الدكتور السامرائى عن العربية المعاصرة فى تونس ، ولكن هذا الافتراض يتجاهل مدى اعتماد هذه اللغة على التراث الشعرى العربى ، وضرورة رجوع الشاعر الذى يكتب المسرح الشعرى إلى التراث لينهل منها ، فى اللفظ والمصطلح والدلالة والإيقاع ، وذلك محتوم مهما يبلغ حرص الشاعر المعاصر على مخاطبة

(١) د. السعيد بدوى ، مستويات اللغة العربية المعاصرة فى مصر - دار المعارف -

الجمهور بلغته (أى بلغة الجمهور) المعاصرة ، بل إن الشاعر المسرحى لن يكون شاعراً إلا إذا اكتملت آتة اللغوية بهضم التراث واستيعابه ، ومن حقه بطبيعة الحال أن يدرج فى حوار ما يراه مناسباً من كلام العامة بعد تطويعه وفقاً لمقتضيات المواقف الدرامية المختلفة ، ولكنه سيجد أنه يتحرك دوماً فى كنف الفصحى المعربة ، وأن تراث العربية الجزلة سيكون المعين الأول له . ومن العبث أن تتصور شاعراً عربياً يكتب الشعر المسرحى ثم لا يكثرث لمدى تقبل الجمهور له ، أو يكتبه ليقراه قارئ الشعر ، لا ليقدم على المسرح . ولذلك ف قضية الإلمام بالفصحى المعاصرة لدى الجمهور قضية لن تختفى بتجاهلها .

٣-٤ اللغة والشاعر

وأما قضية اللغة عند الشاعر نفسه فهي جدية بمحور مستقل ، بل بعدة دراسات ولا أعتقد أننا أهملناها ، ولكنها تهمنا فى إطار بحثنا لحاضر الشعر المسرحى لأن أغلب من يكتبون الشعر المسرحى العربى هم من الشعراء الذين كتبوا الشعر الغنائى (أى غير القصصى وغير الدرامى) ثم اتجهوا بعد ذلك إلى المسرح ، فمنهم من نجح فى البناء الدرامى ووجدت أعماله طريقها إلى المسرح ، ومنهم من ظلت أعماله حيسة الكعب ، لا تجد من يُخرجها . ويغض النظر عن مستوى البناء الدرامى أو الصلاحية للتقديم على المسرح ، نجد أن عدد الشعراء القادرين - بالقوة أو بالفعل - كما يقول إخوان الصفا (potentially or

(actually) على كتابة شعر يصلح للعرض المسرحى ويعتبر أدباً درامياً فى الوقت نفسه جـد محدود ، بل إن عدد الشعراء الذين يكتبون العربية الفصحى ويكتبون شعراً موزوناً (مقفى كان أم غير مقفى) لا يتناسب مطلقاً مع أمه تفخر بتاريخ شعرها وتعزز به بل وتباهى غيرها من الأمم به ، ذلك لأننا أصبحنا لا نولى العربية الفصحى ما هى جديرة به من التوقير والاحترام ، ولا نولى الشاعر ما هو أهل له من التقدير والإجلال ، فتضاءلت أعداد المتبحرين فى اللغة العربية ، ولا يخرج الشعراء إلا منهم ، وضاعت تبعاً لذلك مساحة الأرض المنبئة للشعراء .

٣-٥ الفصحى والممثلون

وتفاوتت حظ الشعراء من الإلمام بالعربية وإتقانها وهو أمر طبعى ، يقابله جهل شبه تام لدى الفنانين بالفصحى المعربة ، باستثناء فئة قليلة احترفت أداء الأعمال التاريخية ، وبعضها دينى ، ويقتصر تسويقها على قنوات التلفزيون بسبب ميل معظم رواد المسرح إلى ما هو ضاحك يبعث على التserie والمرح ، فالممثل فى بلادنا لا يتعلم الشعر ، بل هو لا يتعلم إلقاء العربية فى معاهد التمثيل ، والغالبية لا تحلم بأداء أدوار كتبت بالشعر المسرحى لأنها لم تتذوق حلاوته ولم تنشأ على حبه بل ولا تكاد تعرفه . فإذا استثنينا فئة الذين يجيدون العربية ويطربون لها ويتفعلون بالشعر كما ينبغى ، وكلهم من كبار السن ، وجدنا أن السواد

الأعظم من قناني الأداء المسرحي ينفرون من الفصحى (ومن الشعر طبعاً) ويفضلون ما هو مُيسّر سهل المطلع . وذلك سبب لا يستهان به لانصراف الشاعر المسرحي عن تقديم عمله على المسرح ، ولانصراف الشعراء عن الكتابة للمسرح أصلاً ، وسوف نعود للموضوع عند الحديث عن مستقبل الشعر المسرحي ، فاللغة العربية تتميززق إرباً في أفواه الممثلين ، ويتمزق معها قلب الشاعر الذي يرى أوزانه تتكسر ، ومعانيه تشوه ، وقوافيه تنوء بين الشغاف والآذان .

٤- مادة الشعر المسرحي

ومن أسباب انحسار المسرح الشعري في الشرق والغرب جميعاً سبب لا علاقة له بقضايا الشكل التي ركزنا عليها حتى الآن في بحثنا ، ألا وهو المفهوم التقليدي للشعر المسرحي الذي ورثناه من المسرح الأوروبي ، وهو خاص بالمادة التي يتناولها ذلك اللون من الشعر ، أو قل الموضوعات والأفكار والشخصيات والأحداث التي يُعمل فيها الشاعر خياله ليصوغ منها مسرحه . إذ وقر في النفوس أن الشعر المسرحي باعتباره نوعاً أدبياً كلاسيكياً لا بد أن يعالج موضوعات تاريخية خصوصاً قصص العظماء من ملوك وأمراء وقادة ، وأن يستعد تماماً عن كل ما هو معاصر أو مألوف زمناً أو مكاناً ، أي لا بد بتعبير آخر من وجود مسافة كافية تفصل بين المشاهد أو السامع وبين أبطال العمل وأحداثه ، فكأنما يطل المشاهد على زمن لا يعرفه ولا يستطيع التوحد شعورياً معه إلا بقدر

ما تسمح به رسالة الشاعر المسرحى ، بخلاف المسرح الترى والكوميديا حيث يُسمح بالتفاعل بين المشاهد وما يرى ، بل وبالمشاركة فكرية ووجدانية فيما يحدث على خشبة المسرح . ولذلك لم يتردد شوقي فى اختيار موضوعاته من التاريخ ، وكذلك فعل عزيز أباظة وغيره حتى صلاح عبد الصبور وقاروق جويده وعبد الرحمن الشرقاوى وكاتب هذا البحث وغيرهم ممن قدمت أعمالهم الشعرية على المسرح فى مصر .

٤-١ الخروج على الكلاسيكية

وكان خروج صلاح عبد الصبور على هذه القاعدة فى مسرحية مسافر ليل وفى ليلى والمجنون بمثابة كسر للقاعدة الكلاسيكية ، هلل له بعض النقاد ناسين أو متناسين أن شيكسبير لم يحقق أمجاده إلا بالخروج على القواعد الكلاسيكية ، فكتب الكوميديا شعراً ومزج الكوميديا بالتراجيديا ، ولم يلتزم بجلال الموضوع فى كل مسرحية ، ولا بالأسلوب الشعرى الرفيع ، بل ولا بالنظم دائماً فى مسرحياته الشهيرة حتى الدائع منها ، بل مزج النظم بالثر ، واستخدم من أساليب النظم ما جعله يقترب به من الثر ، مثلما نلجأ نحن إلى رحافات الرجز وعلله حتى تنكسر الرتابة ويبدو للقارئ قريباً من الثر ، كما كان يلون أسلوبه فيخفض به إلى مستوى لغة الناس حين تكون الشخصيات عادية ، بل ويكثر هنا من التلاعب بالالفاظ وخصوصاً من التوريات والطباق

والجناس ، لأنه كان شاعر مسرح لا شاعر كتاب يقرأ ، وكان همه التمازج مع فكر الجمهور ووجدانه ، دون مراعاة دقيقة للقواعد الكلاسيكية ، وأهمها الوحدات الثلاث المنسوبة إلى أرسطو (وإن كان أرسطو لم يقل إلا بوحدين هما وحدة الحدث والزمان) ، وهكذا اعتُبر صلاح عبد الصبور مجدداً ، ولقد كان مجدداً حقاً في الشعر العربي المسرحي ، ولكن الذين كتبوا المسرح الشعري من بعده لم ينهجوا نهجه ، ولم توفق وفاء وجدى في مسرحيتها الشعرية بيسان والأبواب السبعة ، في حين نجح أحمد سويلم في إختاتون وهي على أية حالة مسرحية تاريخية ، وكان اختيار فاروق جويده للتاريخ في مسرحياته الثلاث بمثابة عودة إلى التيار الرئيسى للشعر المسرحي فالأولى الوزير العاشق تقع أحداثها في الأندلس وتختصر الزمن لأسباب درامية فتسرع بالحدث إلى سقوط قرطبة (ولذلك صدرت الترجمة الإنجليزية لها تحمل عنوان سقوط قرطبة) ، وكانت الثانية هي دماء على ستر الكعبة وهي تروى قصة الحجاج بن يوسف ، وكانت الثالثة هي الخديوى وهي أقرب مسرحياته إلى العصر الحاضر ، وإن كانت كما قلت تمثل تجربة فنية خاصة يخرج بها جويده عن خط عبد الصبور وعن خط شوقي جميعاً ، ولم يوفق في الخروج عن التاريخ ممن كتب المسرح الشعري المعاصر إلا عز الدين إسماعيل في مسرحية محاكمة رجل مجهول التى تُرجمت إلى الإنجليزية واحتفظت بالعنوان نفسه ، وإن كان لم يستطع أن يخرج خروجاً كاملاً

فأدخل فى الأحداث مشاهد من الماضى البعيد لسعيد بن جبير وأبى ذر الغفارى ، وعندما كتب عبد الرحمن الشرقاوى عن الحسين بن على مسرحيته الشهيرتين الحسين ثائراً والحسين شهيداً وتأكد له استحالة تقديمها على المسرح لأسباب معروفة ، عاد إلى التاريخ القريب فكتب عن الثورة العربية وهى أقرب زمناً من الخديوى إسماعيل ، وتكاد تكون معاصرة ، ولم تحقق المسرحية أى نجاح على المسرح ولم يرحب بها أحد .

٤-٢ التاريخ والرواية

ولا تنفصل قضية المادة الكلاسيكية عن العوامل التى أدت إلى انحسار المسرح الشعرى فى كل مكان وأجملنا الحديث عنها فى الباب الثانى . فقد وجد المحدثون أن معالجة التاريخ أصبحت تنتمى لفن الرواية الثرية أكثر مما تنتمى إلى فن الشعر المسرحى ، فالرواية فن حديث بالعربية أيضاً ، وأنا أقصد الرواية الفنية بمفهومها الغربى ، وكانت روايات جورجى زيدان هى السابقة فى هذا المضمار ، وسرعان ما أثرت فى الكثيرين ممن تناولوا التاريخ العربى والإسلامى ، بل إن بعض من كتبوا التاريخ أو أعادوا كتابته قد تأثروا بهذا الفن مثل طه حسين والمقاد وهيكىل ، وعندما كتب على أحمد باكثير روايته وإسلاماه وجدتها السينما مادة صالحة لإعادة تشكيل الجو التاريخى على الشاشة ، وكانت السينما هنا هى البديل عن المسرح الشعرى فى تناول التاريخ

درامياً ، واللافت للنظر أن السينما قد اجتذبت كتاب المسرح الذين وجدوا من النقد في الغرب والشرق من يقول لهم إن شعر المسرح أقدر الفنون اللغوية على التحول إلى الصور والألوان والحركة ، ودعمهم في ذلك المتخصصون في فنون الأداء performing arts وفنون التلقى re-ception ممن ركزوا على فكرة الاجتماع في دار مخصصة للأداء التمثيلي ووجود الجو النفسى الذى يهيئ المتلقى لتذوق إبداع الشاعر بعد تحوله إلى لغة السينما .

٤-٢-١ اللغة والسينما

وبدا المدافعون عن السينما يطعنون في مدى قدرة اللغة على إثارة الخيال ، وهى القدرة التى يستند إليها المدافعون عن الشعر المسرحى ، قائلين إن المتلقى receiver ليس دائماً القارئ المثالى ideal reader أو أفضل قارئ optimal reader وفقاً لنظريات النقد الحديثة^(١) ، أى المستمع الذى يتمتع بالمعرفة اللغوية التى تتيح له أن يتذوق الصور الشعرية المكثفة التى لا غنى لشعر المسرح عنها ، فالقارئ المثقف قد يقرأ الصورة مرات ومرات قبل أن يستوعبها ، وقد يتطلب رمزاً أو مهلة يتيح فيها لخياله أن يعيد رسم تلك الصورة ، أما فى المسرح فإنه محدود بزمن إلقاء البيت الشعرى أو الآيات التى تتضمن الصورة ، وأغلب

(١) انظر : محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، القاهرة - ١٩٩٦ .

المستمعين أو المشاهدين فى المسرح ليسوا من الفطنة ولا يتمتعون بالحس الفنى العالى الذى يمكنهم من تذوق هذه الصور المنطوقة مهما بلغت براعة المؤدى (الممثل)، أما فى السينما فقد يحولها المخرج إلى صور مرئية رأى العين ، ومحسوسة بأسلوب التجسيد الحركى واللونى ، ومدعومة بالموسيقى ، وله أن يسطرها رمزياً على دقائق طويلة من الصمت القادر على إتاحة المهلة اللازمة لعمل الخيال ، بل وتذوق اللغة نفسها إذا رأى أن وجود الكلمات نفسها سيضيف عامل تفاعل بين الشعر وتفسير المخرج له بلغة السينما .

٤-٢-٢ لغة الشعر والسينما

وقد رد أنصار الشعر المسرحى على ذلك قائلين إن الصورة السينمائية ستكون محدودة بخيال كاتب السيناريو ، وسوف تخضع دائماً للمفهوم الراهن للعمل الشعرى المسرحى ، بحيث تكون الصورة السينمائية تعبيراً عن تفسير شخص آخر هو المخرج ، وقد تبعد عن روح النص الأصيل ، بل قد يكون لكل عصر مفهومه عن العمل الشعرى ، بحيث تتعدد المفاهيم أو بحيث يقلب مفهوم معين على تفسير النص إلى الحد الذى يلونه بلون خاص قد يكون غريباً عنه . وكان رد أنصار السينما هو أن ذلك محتوم حتى فى المسرح ، فإن إلقاء الممثل هو الذى يحدد فى كل مرة مفهوم الكلمات ، والنقاد يختلفون فى تفسيراتهم لنصوص الشعر المسرحى الكلاسيكية ، وفى إخراج النصوص المعاصرة ، وما

يصدق على الفارئ، والناقد يصدق على المخرج والمستمع أو المشاهد ،
وقالوا إن السينما أقدر على نقل الصور السمعية مثلاً فى الأبيات التالية
بمحاكاة أصوات الريح والحيوان :

عندما عدنا غداة الروع ونجتاز الفلاة

وهبطنا بطن وادٍ ليس ندرى متناه

هبّت الريح سموماً عاصفة

تملأ الجو فحيحاً وعواءً ورثيراً

وغدا العَيْرُ فى الجو سحاباتٍ سوادٍ تحجب الشمسَ

كأن الكون تاه

غامت الأبصار وأبيضّت من الخوف الشفاه^(١)

وكان الرد الذى أراه مفحماً هو أن تحويل الشعر المسرحى إلى شعر
سينمائى لا يغنى عن وجود الشعر أصلاً ، فدرجات الخوف التى ينقلها
التدرج من الفحيح إلى العواء ثم إلى الزئير لن ينقله صوت الريح فى
السينما مهما بلغت دقة المخرج ، ولن يستطيع مخرجٌ مهما بلغت قوة
خياله البصرى أن ينقل قوة الحروف الحلقية (العين والغين) فى البيت
الاول، ولا حروف العلة المديدة فى القافية، ولا الجناس فى البيت
الثانى، وإذا نجح فى إخراج صورة مُحَابَاتِ السواد ، التى تحجب
الشمس ، فكيف ينقل الإحساس بالية الذى نقله الشاعر من الإنسان إلى

(١) من مسرحية جاسوس فى قصر السلطان .

الكون ، وإذا نجح فى نقل صورة الأبصار الغائمة فكيف ينقل صورة الشفاه التى غاض لونها فايضت هلعاً ؟ أى إن جمال الصورة الشعرية لا يرجع إلى المنظر الخارجى بل إلى التكثيف الذى يتميز به الشعر وقد يحتاج المستمع كما يقول السينائيون إلى وقت لتذوقه ولكن جمال الصورة قد لا يحتاج إلى بسط أو تبسيط ، بل قد يرجع إلى الضغط وما يسمى فى النقد الحديث بالآثر التراكمى . وأخيراً فإن كل ما يقوله أنصار السينما مردود عليه بأن هناك نصاً شعرياً كتبه الشاعر أولاً ، ولولاه ما يمكن للغة الشعر السينمائية أن تبدع ما تبدعه اليوم .

٤-٣ التاريخ بين الشعر والسينما

والواضح أن الالتزام بالمادة التاريخية هو الذى دفع السينائيين إلى هجر المسرح الشعرى والإنسياق وراء الرواية التاريخية ، ولذلك فأننا أتصور أن يستعين الشاعر المسرحى المعاصر بالسينما فى ابداعه بدلاً من معاداتها ، فمثلما لجأ المسرح إلى مصادقة التلفزيون بأن عقد معه اتفاقاً غير مكتوب ينص على تخصص كل منهما فى فرع من فروع الدراما ، فالتلفزيون يحاكي السينما فى تقديم الحركة وسرعة الانتقال والتركيز على ملامح الوجه والدخول إلى الأماكن التى لا تستطيع النفاذ إليها إلا آلة التصوير ، والمسرح يركز على التفاعل الحى مع الجمهور وتقديم العروض الكبيرة (الموسيقية والغنائية والاستعراضية) التى لا تستطيع آلة التصوير أن تعطيها حقها ، والتى لا بد لها من الوجود المادى للمتفرج

الذى يتنقل بصره بين أجزائها يميناً وشمالاً ، ويستمع إلى الاصوات من مكبرات الصوت المجسدة والمبثوثة فى شتى قاعات المسرح ، أقول مثلما فعل المسرح ذلك مع التلفزيون ، يستطيع الشعر المسرحى أن يفعل الشيء نفسه مع السينما بل والتلفزيون ، ويجب أن يفعل ذلك عن طريق إحياء الكلمة - إحياء الشعر المكثف الموزون المقفى فى إطار سينمائى أو تلفزيونى وليس عن طريق تحويله إلى صور متحركة ، أى إن تقديم الشعر المسرحى على الشاشة الكبيرة أو الصغيرة يجب أن يستمر نقلاً عن العرض المسرحى الناطق بالشعر لا الناطق بالصورة ، ولماذا لا نتعلم من أمير إلقاء الشعر الإنجليزى اللورد أوليفيه الذى رفض تصوير مسرحية عطيل للسينما إلا من إخراج المسرحى لها ، إذ قدمها على المسرح ولم يحذف من شعرها شيئاً يُذكر ، ودرس إلقاء أبياتها أحد عشر عاماً ثم قدمها كاملة (أو شبه كاملة) على المسرح ، وعندها سمح لآلات التصوير أن تدور فسمعنا فى قاعة العرض السينمائى كل كلمة كتبها شاعر الإنجليزية الأكبر ، وكان أمير الإلقاء يتمهل حين يستدعى الموقف تمهلاً ، ويسرع ويتفعل حين يتطلب الشعر المسرحى سرعة الإيقاع ، وربما لو فعلنا ذلك بإحدى روائع مسرحنا الشعرى الكلاسيكى لتصلحنا مع السينما ومع التلفزيون جميعاً. ولربما نجحنا بذلك فى تربية الجيل الجديد على تذوق الشعر من حيث هو شعر لا من حيث كونه صوراً مرئية وموسيقى مسموعة ، فنحن نريد له أن يشعر ، كما يشعر الإنجليز

الذين يجرى المسرح فى عروقهم مجرى الدم ، بمعنى الإيقاع الشعرى
ومعنى البحور العريية ، فالعربية أغنى لغات الأرض الحية يسحورها
الشعرية ، وإذا كان الشعر الأوروبى يعتمد على المقاطع فى تحديد النبر
وطول البيت ، فنحن نتمتع بحساسية مرفقة لا نقيس فيها البحر بالعدد
ولا بالنبر ، بل بفطرة الأذن السليمة التى أتت لنا بتنوعات لا حصر لها
على البحور ، والشعر المسرحى هو دون شك الفن العربى الذى يستطيع
الشاعر فيه أن يتقل من بحر إلى بحر وفقاً لما تمليه اللحظة النفسية فى
الموقف الدرامى ، ولقد واجهت هذه الظاهرة عندما ترجمت شعر
شيكسبير إلى شعر عربى فوجدت أن ما يراه الناس «صعوبة» قد أثبت فى
الممارسة أنه تيسير لا يتوافر فى اللغات الأخرى ، فحينما انتقل شيكسبير
من إيقاع راقص فى ختام مسرحية حلم ليلة صيف^(١) رأيت قريبا من
الخب ، إلى إيقاع أقرب فى سمعى إلى الرجز ، لم أتردد فى تغيير
البحر أى من :

Now until the break of day

Through this palace each fairy stray

إلى :

Trip away, trip away, make no stay

Meet me all at break of day

(١) من مسرحية حلم ليلة صيف ، ترجمة محمد عاتى ، القاهرة ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .

أو من :

هيا الآن وحتى الفجر

نرقص فى أبهاء القصر

إلى :

هيا بنا ، هيا بنا ، ولتفرق يا جمعنا !

عند الفجر فقابلتنا !

ولنلاحظ أيضاً تغيير القافية ، فهو من تسييرات المسرح الشعري

الخاصة !

5- مستقبل الشعر المسرحي

وهكذا نتقل إلى مستقبل الشعر المسرحي الذى لا آراه مظلماً ولا
كثيراً ، على نحو ما يقول المتشائمون ، فالعوامل التى أدت إلى انحساره
تقابلها عوامل أخرى تبشر بازدهاره ، وإن كانت العوامل الأخيرة تتطلب
مضاعفة الجهد للتغلب على عوامل الانحسار . وأول ما ينبغى أن نعيه فى
هذا الصدد هو أن العالم قد تغير كثيراً ، وأنه يتغير باستمرار وبسرعة ،
وسوف أجمل ما آراه خاصاً بمستقبل الشعر المسرحي .

١-٥ التعددية والدينامية

الشعر المسرحى يقوم على أسس التعددية pluralism والحركة أو الدينامية dynamism وهى من أسس التغير فى عالم اليوم ، فلم يعد الفنان أسير وجهة نظر واحدة ، أو ما يسمى بالموقف الواحد الثابت ، بل هو حتى فى الشعر الغنائى الذى يتكلم فيه الشاعر بلسانه وحده يجد أنه كثيراً ما يتكلم باللسنة غيره ويحاكى أصواتهم ، وتطور الشعر على امتداد القرن العشرين هو تطور دائم من الصوت المفرد إلى تعدد الأصوات polyphony ، والشاعر الحديث فى الوطن العربى كثيراً ما يرتدى أقنعة كأنما يمثل غيره personae وإيضاح ذلك يسير بالرجوع إلى التمييز الذى وضعه ت. س. إليوت بين أصوات الشعر الثلاثة ، أما الصوت الأول فهو الشعر الغنائى الذى يتحدث فيه الشاعر بصوته المفرد ، وأما الصوت الثانى فهو الشعر الذى يتحدث فيه الشاعر بصوت غيره ، وأما الصوت الثالث فهو الذى يتحدث فيه الشاعر بعدة أصوات وهو الشعر الدرامى أو المسرحى . وما أقوله إذن هو أن حركة الشعر العربى قد اتجهت ، شأنه فى ذلك شأن الشعر العالمى ، إلى تعدد الأصوات وأصبحت كثرة وجهات النظر من السمات المعتادة فى القصيدة حتى التى تتسم بما يسمى بالوحدة البنائية القائمة على الوحدة الشعرية ، ومن مظاهر ذلك اتجاه معظم المعاصرين إلى كتابة القصيدة الطويلة ، سواء كانت عمودية أو مرسلة (مما يطلق عليه شعر التفعيلة) فالطول دليل على

إحساس الشاعر الحديث بمبادئ المعمار architectonics (وفق تعريف ماثيو أرنولد Matthew Arnold بل أحياناً ما تقوم القصيدة القصيرة على المفارقة paradox وهى أبسط صور التعدد فى النظرة أو فى الفكرة multiplicity حتى فى إطار الوحدة المشار إليها ، فالشاعر الحديث ينسج خيوطه الفنية أو ثيماته themes التى قد تكون صوراً وقد تكون أفكاراً وقد تكون إيقاعات شعرية نسجاً يقترب به من البناء الدرامى ، حتى أصبح تعدد الأصوات مجالاً للدراسات الأكاديمية المقارنة ، كان أحدثها دراسة تصارع الأصوات فى شعر محمود درويش ودنيس بروتس Brutus مع أن شعرهما لا يتنمى وفقاً للتصنيفات الشكلية إلى الشعر المسرحى بل إلى الشعر الغنائى ، ولنستذكر بإضافة معنى جديد للمظاهرة ، وهو المعنى الذى يضرب بجذوره فى التراث الشعرى العربى ، وإن كنا لم نلتفت إليه كثيراً ، وأقصد به معنى البعد الزمنى الذى يربط الشاعر الحديث بعصره وبالماضى فى آن واحد ، فنهج البردة قصيدة ذات رمين ، والمعارضة المقصودة ترمى إلى تأكيد هذه الازدواجية ، كما أن تعدد الأغراض فى القصيدة العربية قد يكون إشارة إلى تعدد الأصوات ، وقد يفعل الشاعر ذلك عامداً عن طريق التضمين وقد يفعله غير عامد حين يوحى عن طريق الأصداء اللفظية verbal echoes بالبعد الزمنى الذى يربطه بزمان آخر بخلاف العصر الذى يعيش فيه ، وخلاصة القول إن المحدثين اكتشفوا فن البناء الذى يستفيد من الدينامية فى التعددية التى

هى من أهم مقومات الشعر الدرامى أو المسرحى ، وأصبحت قصائدهم الطويلة ومن أشهرها «سلسلة المقطوعات» كالباعيات أو المقطعات التى تشكل قصيدة واحدة مثل قصيدة بلقيس لنزار قبانى ، التى نسجها على منوال قصيدة الرثاء الكبرى التى كتبها لورد تينيسون Tennyson فى القرن التاسع عشر In Memoriam ، وغيرها كثير مما يؤكد التعددية وتعدد الأصوات الذى يربط نزعة الشعراء المحدثين بالشعر المسرحى .

٥-٢ تمازج الأنواع الأدبية

والعامل الثانى والحاسم هو تمازج الأنواع الأدبية وتداخلها فى العالم الذى ضاق ذرعاً بالتقسيمات الشكلية التى كادت أن تصبح «رسمية» . فلقد تسرب الشعر إلى المسرح من بعض الأبواب القديمة (مثل الأناشيد والأغاني) وبعض الأبواب الجديدة مثل التركيب الشعرى للصور ، بمعنى الأبنية الفنية التى أصبحت بعض النصوص المحدثنة تتميز بها محاكاة للأبنية الشعرية ، ومن اللافت للنظر أن تكون بعض هذه الأبنية - مثل الاستعارة الممتدة على مدى أبيات كثيرة متتابعة أو غير متتابعة - ذات جذور راسخة فى الملاحم القديمة عند اليونان والرومان ، وكانت الاستعارة المبسوط أو المنبسطة أو المديدة extended metaphor عند شيكسبير تطويراً للتشبيه المبسوط عند هوميروس extended simile ، وكان تداخل الصور التى تشكل نمطاً متسقاً consistent pattern هو الأساس الذى رجع إليه المحدثون فى بناء ما يسمى بالقصيدة القصيرة ابنة

اللحظة الواحدة ، والتي ترجمت أحياناً بالنفثة effusion ، وأصبح وجود العديد من هذه النفثات يمثل دقات شعورية أحياناً ما ينشأ بينها توتر يشبه التوتر الدرامي dramatic tension . وهكذا نرى فى بعض مسرحيات الكتاب الذين ارتضوا النثر وسيلة أبنية تشبه النفثات وتستغرق من القارئ أو المشاهد وقتاً يماثل الوقت الذى يتطلبه استيعاب الصور الشعرية ، كما أصبحت التراكيب اللغوية ، حتى المنشور المفرق فى نثره منها (أى البعيد تماماً عن إيقاع النظم) تتميز فى بعض الأحيان بصور من التوتر الداخلى الراجع إلى التقابل والتضاد بين فكر الشخصيات أو بين مشاعرها ، فبدأنا نقرأ فى بعض كتاب الموجة الجديدة - كما يسميهم جون راسل تايلور فى كتابه الذى يحمل هذا العنوان John Russell Taylor: The New Wave - ما يدل على وعى بمنهج الشعر فى البناء اللغوى والحوارى ، وكان من رواد هذا الاتجاه توم ستوبارد Tom Stoppard الذى بنى شهرته أولاً على وضع أو تأليف نص يعارض فيه مسرحية هاملت لشيكسبير معارضة من يعى بأن جوهر الشعر فى المسرحية لا يكمن فى النظم بقدر ما يكمن فى التقابلات المتوالية بين النفثات المتعاقبة وهو مسرحية **Rosencrantz and Guildenstern Are Dead** ، فالمسرحية الشيكسبيرية المذكورة تحاكي الموسيقى فى منهجها الكتراپنطى (إذا استعملنا الكلمة التى عربها حسين فوزى contrapuntal) إلى الحد الذى جعل بعض الدارسين يرجع جوهر الشعر فيها إلى هذا المنهج نفسه ، فالملك كلوديوس Claudius يقول كلاماً يمثل نفثة محددة تتبعها نفثة من

صدر هاملت ، وتتوالى هذه النفثات كأنها تنويعات على صورة مركزية طالت فأمعنت فى الطول ، أو كأن المسرحية كلها صور تتفاوت مظاهرها بين النفثات المتعاقبة .

٥-٢-١ التصوير والبناء الدرامى

ومثلما دخل الشعر إلى المسرح من باب بناء الصور ، دخلت الدراما إلى النثر القصصى من باب التصوير نفسه ، مما يدل على أن المساحة التى كانت تفصل بين النوعين الرئيسيين - وهما الشعر والنثر - قد ضاقت ، وأصبح من اليسير على القارئ أن يلمح الخيوط الشعرية التى ينسج الروائى منها روايته ، وأن يتابع تصارعها الدرامى وهو يتصاعد فى البناء إلى ذروة واحدة أو عدة ذُرأ ، والأمثلة على ذلك عديدة من روايات المحدثين (القصير منها والطويل) وقد تحول الكثير منها إلى أعمال درامية لا تستند إلى الأحداث بقدر ما تستند إلى البناء الدرامى الذى يستمد روحه من روح الشعر ، وتبارى رجال المسرح فى الوطن العربى فى صياغة أعمال درامية تقوم على الصور المنبسطة ، وتباروا فى وضع المقابلات الأدائية على المسرح لتفاصيل هذه الصور وعناصرها المتشابكة ، من حركة وموسيقى واللوان وتشكيلات بصرية ، فقدم المسرح فى مصر مثلاً عدة عروض مسرحية مستقاة من روايات أو قصص قصيرة أو مسرحيات عربية أو عالمية ، تميزت جميعاً بالقصر ، حفاظاً على وحدة الصورة المركزية ، وكان الأداء التمثيلى فى كل منها ثانوياً بالقياس إلى المفهوم

يصل إلى الذورة ، ويندر أن تنجح مونودراما دون مفارقة ، وهى ترسم خطاً يمتد بلا شك نحو المستقبل .

٥-٢-٣ قصيدة النثر

كما شاعت قصيدة النثر التى لا تمثل ثورة على النظم الكلاسيكى أو اعتراضاً على الانحباس فى تفاعيل الشعر التقليدية بقدر ما تمثل رغبة الشباب فى التأكيد بأن الشعر غير النظم ، أى التأكيد بأن جوهر الشعر لا يكمن فى الإيقاع الرتيب ، ومن ثم فهم يستطيعون - فى ظنهم - إذا تحرروا من الشكل السمعى المنتظم أن يبرزوا ما يمثل لهم خبرات خاصة جديدة بالإبداع الأدبى ، لعوامل أساسية فيها لا تتصل بالنظم . ومعنى ذلك ، كما ذكر أحدهم أن الشعر المسرحى يمكن أن يكتب ؟ نثراً فى المستقبل ، وأن منهج الشعر المنظوم لا بد أن ينحصر فى إنتاج السلف ، بحيث يصبح أسلوباً واحداً من بين عدة أساليب ، ومن ثم فقد دخل هؤلاء أو دخل بعضهم إلى ساحة الشعر المسرحى من باب شكلى محصن ، على الرغم من رعمهم أنهم يحاربون القيود الشكلية ، فالإصرار على أن بعض النثر شعر قول قديم ، وهى دعوى شكلية ، لأن العبرة فى الحكم على الشعر كانت دائماً وما تزال تستند إلى معايير فنية تتجاوز النظم ، بل وتستند كما قلنا فى المقدمة إلى الرؤية ، وكان الأجدر هؤلاء الشباب ألا يؤكدوا ثرية شعرهم بل أن ينشدوا معياراً آخر

أو معايير أخرى ، وإن كان القدماء - والحق يقال - لم يغفلوا أيًا منها .
ولذلك فإن مستقبل شعر السّثر في المسرح يتطلب النظر في بعض
القضايا الشكلية .

٥-٣ النظام والفوضى

وتدور هذه القضايا الشكلية في فلك فكرة أساسية تتخطى التحديد
الدقيق للأنواع الأدبية المفردة وتنصب على معنى النظام order أو
الانتظام regularity في الفن . فالقول بأن الفن يقدم صورة منتظمة or-
dered لعالم هو بطبيعته غير منظم disordered قول قديم ، وعليه
قامت معظم النظريات التي صاحبت نشوء النقد وتطوره . فكان القدماء
يقولون إن الشاعر يختار من الواقع عناصر بعينها ويبعد تشكيلها حتى
تتخذ صورة تعين عين القارئ على إدراك أنساق patterns لم يكن يراها
، وإن هذه الأنساق قد تكون منتظمة إلى الحد الذي يرقى بها إلى مستوى
النظم systems ، وإن اتساق هذه الأنساق consistency أو عدم اتساقها
في العمل الشعري يتوقف على الرؤية الشعرية لكل شاعر ، وكان
يقصدون بالشاعر كل من يكتب الأدب ، بل كل من يمارس الفن ،
فالفن كان يتخذ مثله الأعلى في الشعر ، وهكذا فإن الرؤية الشعرية كانت
تعتبر العامل الذي يتحكم في اتساق الأنساق أو تناقضها ، وأن النظم في
الشعر ليس سوى وسيلة سمعية لتحديد نسق من الأنساق ، وهو وسيلة

ظاهرة تتحول فى يد الشاعر المبدع إلى نظام داخلى قد يواكب النسق المسموع وقد لا يواكبه ، وأما النظام الداخلى فهو يتصل بتركيب الأفكار والمشاعر وبنائها ، بحيث تكون الصورة العامة للعمل جامعة لعدة أنساق تشكل بدورها فى النهاية نسق العمل المفرد الخاص به .

٥-٣-١ النسق والنمط

ومن ثم اتجه النقد إلى اعتبار المسرحية الشعرية نسقاً عاماً تتصارع فيه القوى التى يمثل كل منها نمطاً خاصاً type أو نموذجاً أو رمزاً لشيء ما فى العالم ، وصولاً إلى لحظة اكتمال النسق العام أى لحظة بلورة النظام الذى تراه بصيرة الشاعر فى الواقع غير المنظم . وفى سبيل ذلك يبدل الشاعر المسرحى جهده لاستبعاد ما يفسد صورة ذلك النظام ، ويقيم وشائج داخلية قد لا تكون واضحة للقارئ أو المستمع المتعجل بين شتى العناصر التى اختارها (ومبدأ الاختيار مهما) حتى يصل بالصورة النهائية إلى نظام يرضى شوق القارئ أو المستمع إلى إدراك ما يحس فطرياً بأنه سر حياة الكون ألا وهو التوافق والتناغم والاتساق ، سواء كان ذلك فى التراجيديات حيث يدفع البطل ثمن خطئه بالموت ، أو فى الكوميديات حيث يحل الفرح بعودة المياه إلى مجاريها بالتصالح ، أو يشرق أمل جديد بتحقيق لقاء المحبين وتواصلهم بالزواج . أى أن النظم فى الشعر المسرحى ، فى رأى هؤلاء ، لا يعدو كونه نسقاً صوتياً

من بين عدة أنساق أخرى ، وهذا هو الذى دفع بعض المحدثين إلى الطعن فى النظم لا باعتباره نسقاً مهماً ، فهذا لا خلاف عليه ، بل باعتباره النسق الأواحد المتاح للشاعر فى المسرح الشعرى ، مما جعلهم يرسومون مستقبلاً يتضاءل فيه دور النظم فى الشعر المسرحى .

٤-٥ فلسفة النظام

وكان من وراء هذه القضية الشكلية نظرة نقدية بدأت فى الستينيات وما لبثت أن رودت النقاد بيزاد جديد يعينهم فى إعادة فحص دور النظم فى الشعر ، وأعنى بها نظرية مورس بيكام Morse Beckham^(١) - عالم النفس الذى أمد التفكيكيين the deconstructivists ببعض الأسلحة التى حاربوا النقد الكلاسيكى بها ، وأهمها إنكار قول القدماء إن الفنان يسعى لإبداع بناء منتظم ، أو إن القارئ ينشد إدراك هذا النظام فى العمل . وقد بنى بيكام نظريته على افتراض أن الإنسان بفطرته يعرف النظام ويستند إليه ، بل إن الإنسان يدركه حتى ولو كره ، فهو قائم فى جسمه ، وقائم من حوله فى الكون ، ومن ثم فإن الفنان الذى يقدم عملاً منتظماً أو يستند إلى الاتساق الكامل داخلياً أو خارجياً يخاطب نزعة طبيعية فى الإنسان فلا يستثير القارئ أو المشاهد أو السامع ولا يحثه على التفكير والانفعال ، أى أنه لا يضيف إضافة معرفية أو شعورية

(1) Morse Beckham, *Man's Rage for Chaos*, London, 1967.

ومن ثم فإن إنتاجه يمثل لوناً من المحاكاة لإنساق الوجود وأنماطه ،
وأما الفنان الناجح فى رأى بيكام فهو الذى لا يحاكى هذه الأنساق
والأنماط بل يكسرها ، لا لكى يعيد بناءها بل لكى يدفع القارئ أو
المشاهد أو السامع إلى إدراك وجود نزعة أخرى فى الإنسان وهى نزعة
الفوضى ، وهذه النزعة هى فى رأى بيكام العامل الإنسانى وراء كل إبداع
حقيقى . فما معنى الفوضى ؟

٥-٤-١ معنى الفوضى

الفوضى فى رأى علماء النفس وبعض الفلاسفة المحدثين anarchy
هى نزوع فطرى إلى الثورة على واقع الإنسان البدنى والطبيعى والنفسى ،
وهى تمثل محاولة لمقارعة الواقع وتغييره ، وقد تتخذ فى حالاتها
المتطرفة صورة النزوع إلى التدمير والإهلاك ، مما درجنا على تسميته
بالشر ، فالإنسان يحب اللجاج والجدل بفطرته ، وهو يتساءل دائماً
ويبحث ويفتش وينقب ويتشكك ، وهو لا يقنع أبداً بما لديه أو ما
يمكن أن يكون لديه ، ولو لم يكن الإنسان كذلك ما عمرت الأرض وما
أرينت ، ولما تحقق ما نسميه بالتقدم ، وقد وصفه بعض أرباب مدرسة
ما بعد الحداثة بأنه ميل طبيعى للعودة إلى الهوى ، أو إلى حالة العماء
chaos أى حالة الوجود الذى لم يتخذ شكلاً ما ، أو التحرر من الشكل
ولو كان فى ذلك نفى الذات المتفردة ، وهم يفسرون بذلك صورة

«الماء» ، فالماء ليس مادة خُلِقَ منها الخلق فقط بل هو مثال المادة التى لا شكل لها فى ذاتها ومن ثم لا تستطيع أن تتخذ كيانات ذات ذوات متفردة ، كما يربطون بينها وبين سائر العناصر التى قيل إن الكون يتكون منها وهى (إلى جانب الماء) النار والهواء والتراب ، فكلها لا تتخذ أشكالاً بعينها ، وما الإنسان الذى خلق من طين إلا صورة مُشكَّلة ، أى أنه شكل ، وهو نظام ، فى داخله قلب يحن إلى العماء ، وعقل يحفزه أحياناً على العودة إلى العماء ! وهذا فى رأى بيكام هو ما يسعى إلى تصويره كل فنان .

٥-٤-٢ النظم والالفة

والشعراء الذين يكتبون الشعر نظماً يقبلون الواقع ويقرون بجمال النظام فى الوجود ، ولكنهم فى رأى بعض المحدثين لا يغيّرون شيئاً ، ولا يزيدون عن البستانى الذى يهذب ويشذب حتى يزيد من جمال حديقته ، أما الذين يثورون على النظم يكتبون الشعر نثراً فهم فى رأى بعض هؤلاء المحدثين الشعراء الحقيقيون الذين يغيرون من الأنساق والأنماط ويقومون بما يسمى فى النقد الحديث بنزع الالفة defamiliarization بين القارئ والعالم الخارجى ، وهو المبدأ الذى نادى به الرومانسيون الإنجليز ورجزورث وشلى قبل قرابة قرنين .

ونزع الألفة من أساليب الحداثة ، وهو من أساليب ما بعد الحداثة ، وكلاهما من الإتجاهات التي لا بد أن تغير من مسار الشعر المسرحى فى القرن المقبل . أما لدى الحداثيين فإن نزع الألفة يعنى تقديم الواقع فى صورة أو فى صور غير مألوفة حتى تنكسر أنساق الرؤية وأنماطها لدى القارئ ، وأما لدى ما بعد الحداثيين فإن الواقع نفسه أصبح غير متسق ولا منسق ، ومن التزييف تقديمه فى صور تتحلى بأى لون من ألوان النظام . وإزاء دلالة هاتين المدرستين لمستقبل الشعر المسرحى لا بد من الحديث عن دلالة كل منهما للمسرح الشعرى على حدة .

٦- الحداثة وما بعدها

إذا كان المستقبل سيحمل لنا تياراً آخر يمثل امتداداً مهماً لونه الخاص لتيار الحداثة وما بعد الحداثة - وأنا استخدم المصدر الصناعى هنا عامداً للتمييز بين الحداثة modernity التى قد يقتصر معناها على الدلالة الزمنية وبين الحداثة modernism التى تمثل الاتجاه الذى بدأ منذ أواخر القرن الماضى فى الفنون التشكيلية ثم امتد إلى الأدب ومن بعده إلى الموسيقى - أقول إن كان المستقبل سوف يحمل لنا مثل هذا الامتداد ، فإن ذلك سوف يكون فى صالح الشعر المسرحى ، وهذه هى القضية التى اعتزم التدليل على صحتها .

٦-١ معنى الحداثة

الحداثيّة كما ذكرت اتّجاه معارض للواقعيّة بصفة عامّة ، والمدارس التي نشأت في كنفه مثل التصويريّة والتكعيبيّة والانطباعيّة والداديّة والسرياليّة وما إليها تقوم جميعاً على ما سبق أن أشرت إليه بتعبير «النزوع إلى مناهضة الواقعيّة» أي النزوع إلى التحرر من معطيات الحواس واستلهاهم كوامن النفس حيث تتحول تلك المعطيات إلى صور غريبة أو غير مألوفة ، ولكن ذلك كله يفترض علاقة ثابتة قائمة بين الحواس والعالم الخارجيّ ، وهي العلاقة التي تحددها الكلمات أي التي تتخذ من اللغة وسيلة لتأكيد الوجود في عالم محسوس يضم الرائي والمرئي والسماع والمسموع ، فالرسم الذي يحيل صورة شجرة إلى ألوان مجردة أو إلى مكعبات أو أشكال ذات زوايا يفترض معرفة الرائي بوجود الشجيرات ذات الخطوط المحددة والأشكال الملثوية والألوان المتداخلة ، ومن ثم فهو يحيل عين الرائي إلى واقعين في وقت واحد ، الواقع الذهني الذي يتضمن نمط الشجرة أو مثالها كما يقول علماء دلالة الألفاظ (type أو token) والواقع المرئي الذي يجسده على اللوحة . والشاعر المسرحي الذي يجعل بواب المسكن يقول للضيف الذي جاء يطلب مقابلة عالم يقيم فيه :

يا مرحباً لكنّ أتيت مبكراً

فالعالم التحرير ما اكتحلت

عيناه ليل الأمس بالوسن

يعرف خبير المعرفة أن البواب فى الواقع لا يقول ذلك ، ويفترض أن القارئ سوف يرى واقعاً آخر - وهو واقع لغوى هنا - وقد يرى الواقعيين معاً أو يترجم ما قبل إلى ما يمكن للبواب أن يقوله فى الحياة الواقعية ، ولذلك كان العقاد يدافع عن الكتابة بالفصحى فى كل الأحوال ، قائلاً إن شيكسبير كان ينطق بشخصه بالشعر وبلغه لا يرتقى إليها إلا ذو الموهبة اللغوية ، وإن لم يكن ذلك صحيحاً فى كل الأحوال ، وما أريد أن أشير إليه بهذا النموذج هو أن الشعر فى المسرح يعتبر (تعريفاً) كسراً للواقع أو خروجاً عنه ، وهو (تعريفاً أيضاً) مذهب حدائى بالمعنى الفنى الدقيق ، ومهما قلنا إن مستوى الشعر سوف يتفاوت بين المتحدثين به فى المسرحية الشعرية تبعاً لمنطق «اللياقة» أو اتفاق مستوى اللغة مع مستوى فكر الشخصية ، فإننا ما دمنا قبلنا الحوار الشعرى فقد قبلنا مبدأ الخروج عن إطار الواقع إلى إطار الواقع الوهمى أو المتخيل hyper-reality^(١) وهذا من مصطلحات ما بعد الحداثة التى سنعود إليها بعد قليل . بل إننا سنجد فى الشعر المسرحى نماذج لمدارس أخرى من مدارس الحداثة (أو الحدائية) مثل النقولات المفاجئة بين الأفكار والصور ، وهى التى تؤدى إلى اتخاذ منطق الأحلام الذى يستعد تماماً عن منطق الحياة الواقعية ، والذى توصل به صلاح عبد الصبور فى مسافر ليل ، أو

(١) انظر : Christopher Norris, *The Truth about Postmodernism*. London, 1992.

مثل الإغراق فى تصوير مظاهر القبح وتضخيمها مثل فعل الشاعر نفسه فى مسرحية ليلى والمجنون ، ففى الأولى يقترب من السريالية وفى الثانية يقترب من التعبيرية ، وكان نجاح المسرحية الأولى على المسرح (فى السبعينيات) وفشل الثانية (فى الثمانينيات) دليلاً على أننا مازلنا لا نعرف الفروق الدقيقة بين المدارس الحدائية ، وكان الجمهور الذى يتابع المسرحية الثانية يطالب الممثل الذى يلعب دور الشاعر بإعادة إلقاء شعره كأنما هو مطرب يستعيد الجمهور ويصفق له . وربما كنا ما نزال أسرى الواقعية فى هذه وتلك .

٦-٢ ما بعد الحدائية

أما ما بعد الحدائية فتختلف فى أنها تفتح الطريق أمام الشاعر المسرحى لتقديم صور من واقع تمزق فأصبح تحويله إلى شعر أيسر وأقرب منالاً ، فما بعد الحدائية مذهب يحرر الشاعر من الرؤية الموحدة التى كانت حتى الآن عماد كل شعر صلب قادر على «الاستقلال» - وهذا مصطلح مهم لشاعر المسرح لأنه من المفترض أنه ينشئ عالماً مستقلاً لا يحتاج إلى إحالة إلى واقع الدنيا من حوله ، فالشاعر الحدائى الذى يستطيع أن يقدم الواقع الوهمى جنباً إلى جنب مع الواقع الفعلى يرى أنه ملتزم بالحفاظ على الصدق المعيارى normative truth ومعناه الاطمئنان إلى وجود المعايير العرفية عند الجمهور ، سواء كانت أفكاراً

أو مشاعر ثابتة أو تفاليد راسخة ، وهو يتخذ منها إطاراً لبناء واقعه الوهمي ، فهو لا يصبح وهمياً إلا بالإحالة إلى الواقع الصادق ، أما الشاعر «بعد الحدائي» فليس لديه مرجع معياري ، وأنصع نموذج عليه في الشعر الغنائي هو عزرا باوند على الرغم من أنه يصنّف بين المحدثين الأوائل ، فأناشيده Cantos لا تقدم إلا واقعاً وهمياً كاملاً ، عناصره من الصور والأفكار المتناثرة في واقع مشّتت ، وهو بذلك أول شاعر يتخطى الحدائية ، بل ويسبق كتاب الرواية التي كانت وما تزال حتى الآن المجال الأول لما بعد الحدائية .

٦-٢-١ الشخصية على ضوء ما بعد الحدائية

عندما تبلور فكر ما بعد الحدائية في الثمانينيات ، كما يقول هانز بيرتنز Hans Bertens في كتابه عن «فكرة ما بعد الحدائية» (١٩٩٥)^(١) كان التركيز منصباً على «أشكال التحوّل التي وصل إليها العالم» أو قل على المناهج الفكرية التي تكمن وراء التغيرات والتحولات التي شهدتها العالم منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وكان من بينها - على نحو ما ألمحنا آنفاً - نشدان التحرر من النظام ، وهو المذهب الذي وضع له بيكام أسساً بيولوجية ، ووضع له آخرون أسساً فلسفية ، ومن أهمهم

(1) Hans Bertens, *The idea of the postmodern*, London (Routledge), 1995.

فردريك جيمسون Fredric Jameson (الذى يخصص له بيرترتز فصلاً كاملاً) وتلقى المداخل العلمية والفلسفية عند إعادة تعريف ما درج علماء النفس على تسميته بالشخصية personality وما درج النقاد على تسميته بكلمة أجنبية أخرى ما ولنا نترجمها باللفظة العربية نفسها وهى character ولن يتسع المجال هنا لتحليل كل منهما بل سنكتفى بالتمييز بينهما فى نطاق موضوعنا وهو الشعر المسرحى ، فالأولى هى جماع الصفات النفسية التى توفر للفرد تفرد ، ونحن نتعرف عليها من طرائق السلوك والانفعال والتفكير لدى الفرد جميعاً ، وأما الثانية فهى الصفات المختارة منها لتمثيل الفرد فى العمل الأدبى ، وخصوصاً فى الرواية والدراما ، وهناك اسم جامع يشمل هذه وتلك نطلق عليه تعبير الذات subject فى مقابل كل ما هو خارج الإنسان ويسمى الموضوع أو الشيء object . ويقول علماء الاجتماع إن الذات هى مناطق بحث الهوية identity (المصدر الصناعى من «هو» و«هى» الذى أتى به ابن خلدون فى المقدمة) . ونحن فى حاجة إلى هذه المصطلحات جميعاً لتساعدنا فى التقسيم والتبويب taxonomy والتصنيف classification ولذلك اعترض بعض العلماء على استعمال عالم النفس الشهير يونج Jung لتعبير الشخصية المستخدم فى النقد الأدبى لإطلاقه على أنماط الشخصيات أى types of characters التى حددها واستحدث لها بعض المصطلحات الجديدة مثل الشخصية الانطوائية introvert وعكسها

هارولد بلوم Bloom داعية النكتيكية الأعظم أن خرج علينا فى عام (١٩٩٨) بكتاب عنوانه شيكسبير وإبتداع الخصيصة الإنسانية Shakespeare: The Invention of the Human يقول فيه إن تغيير الشاعر للغة وفقاً لما تتصور أنه يتفق مع كل إنسان لا يتجاوز ما يمكن تسميته بحيل الصنعة tricks of the trade فالذات التى يفترضها الشاعر فى الشخصية متوهمة ، لأن معظم مكوناتها (أو حتى مقوماتها) مشتركة مع غيرها من النوات ، وهو يضرب نماذج لا حصر لها من مسرحيات شيكسبير غير المألوفة لنا -قراء العربية- للتدليل على جوار نقل كلام شخصية إلى شخصية أخرى ، وهو بهذا يعارض كل من أثبت أن الشخصيات الرئيسية فى مسرحيات شيكسبير المعروفة تتميز بأساليب تقتزن بها ، ولكن كلام بلوم ينطبق انطباقاً أصدق على فن الرواية ، فالشعر فن خاص ، وإن كانت الأسس الشعرية the poetics التى تحكم الفنون اللغوية واحدة ، ولا أظن الشاعر العربى القديم كان من دعاة ما بعد الحداثة حين أنطق شخصياته بكلام يصعب تصور نطقها به ، ولكن المبدأ واحد ، فعزوا باوند يتكلم بأكثر من لسان فى شعره ، وكذلك أقرب المحدثين من شعراء الإنجليز وهو فيليب لاركن Larkin الذى اصطنع أسلوباً سهلاً فى ظاهره حتى يوحى للقارئ أنه يتحدث بلسان شخص عادى ، أو أنه لا يعبر عن ذاته ، وهو فى الواقع يعيد تشكيل تلك الذات فى كل لحظة ، مثلما فعل مالكوم برادبرى Bradbury فى رواياته .

وما بعد الحدائية تفتح مجالات أوسع ، من ثم ، للشعر المسرحى لأنها تتيح له أن يحاكي الرواية من حيث الانفصال عن الواقع الحياتى الملموس وتشكيل رؤى خاصة مستمدة من شذرات الواقع لا من نظمه ومنطقة العقلانى ، والغريب الا يلتفت النقاد إلى هذا الجانب من جوانب الفكر النقدى والفلسفى رغم وجود نماذج سباقة فى الشعر العربى له ، أهمها نموذج أدونيس الذى أندفع فى تطوره - سواء كان متأثراً أم غير متأثر بشعر الغرب - حتى قدم ما يمكن اعتباره أسلوب الشعر الجديد الذى قد يجد له مكاناً على مسرح المستقبل .

٦-٣ المستقبل والجمهور

ولكن مشكلة المستقبل ستظل مرتبطة بالجمهور . فمن اليسير أن نتصور تذوق الجمهور للشعر المسرحى الحدائى ، فالجمهور العربى لم يعد يأنف من تزامن الواقعين المشار إليهما ، وأصبح بعض القراء بالفون مثل ذلك التزامن والتمازج ، ولكنه لم يقبل ما بعد الحدائية إلا من خلال تطور الحرفة المسرحية نفسها . ورجال المسرح مشغولون الآن بأساليب العرض القادرة على تقديم نصوص شعرية «بعد حدائية» لا يعتمدون فيها على «الألفة» بل على كسر جميع حواجز الألفة ، على نحو ما حدث حين قدمت نماذج مسرح العبث فى مصر . والمشكلة فى رأى ستظل قائمة فى استعدادنا للشطحات فى استعمال اللغة العربية .

البحث العلمى ، فالسعيد بدوى يحدد للغة العربية فى مصر خمسة مستويات أولها هو العربية التراثية وثانيها هو الفصحى المعاصرة وثالثها عامية المثقفين ورابعها عامية متوسطة التعليم وخامسها عامية الأميين ممن نشير إليهم عادة بالطبقات الشعبية ، وهو يدلل على كل مستوى تدليلاً علمياً صلباً يمكننا من تحديد المستويات المتوقعة فى الشعر المسرحى القادر على الوفاء بحاجات ممارسى هذا الفن من كُتّاب وقراء وممثلين وجمهور ، وأنا أقول ممارسى هذا الفن لأدرج القارئ والممثل والمتفرج فيما يسمى بالعملية المسرحية ، فلا يجدى أن نكتب شعراً مسرحياً لا يقدم على المسرح ، وأتصور أن إدراكنا لهذه المستويات قادر على توجيه دفة السفينة فى الاتجاه الصحيح ، ونون الجمع فى «إدراكنا» متعددة ، فنحن العرب جميعاً شركاء فى مسؤولية انطلاق هذا الفن اللغوى الجميل نحو آفاق أرحب ، بمعنى عدم اعتبار نموذج شوقى أو أباطة مثلاً أعلى ، بل وعدم اعتبار أى نموذج للشعر المسرحى اللاحق عليها معياراً قياسياً ، فالشاعر العربى فى حاجة إلى ارتياد مناطق جديدة فى عالم التجربة اللغوية المسرحية ، فإذا كتب الكوميديا شعراً وكان يدرك الأبعاد اللغوية التى تفرضها تلك التجربة ، لم يشعر بالحرَج إذا تنقل فى حرية بين المستويات الخمسة المشار إليها ، وإذا مزج الكوميديا بالتراجيديا عرف أين وكيف يغير من مستوى اللغة المستعملة فى كل موقع من مواقع النص المسرحى ، وإذا شاء أن يلتزم بالمنهج الكلاميكي فيقتصر على مستوى

اللغة التراثية ومستوى الفصحى المعاصرة لم يغفل عن الجمهور الذى يخاطبه ولا عن الممثلين الذين سوف ينطقون كلماته الموروثة ، وإذا شاء أن يعالج موضوعاً معاصراً فلا جُنَاحَ عليه إن هو مزج الفصحى المعاصرة ببعض تعابير العامية فى بعض المستويات التى تحقق له النجاح ، ومن دواعى تفاؤلى فى هذا المجال أن أرى ذلك التقارب غير المسبوق بين عامة المثقفين فى شتى البلدان العربية ، وربما كانت هذه إحدى حسنات أجهزة الإعلام الجماهيرية التى ساعدت على المزج المحمود بين العامية الشائعة فى بلدان المشرق العربى ، وقد استغل دريد لحام ذلك فيما أبدعه من مسرح ومن سينما ومن تليفزيون .

٦-٧ امان لو تتحقق

المستقبل مجهول ، ولكننا نستقرئ ملامحه من ظواهر الحاضر ، وقد تدفعنا بعض ظواهر الحاضر إلى التشاؤم خصوصاً حين نتأمل غزو اللغات الأجنبية الحديثة التى أصبحت تنافس لغتنا القومية فى أجهزة الإعلام بل وفى التعليم ، وحين نذكر كيف نهلنا من مناهل العربية الجزلة فى صبانا بعد أن ذقنا حلاوتها فى طفولتنا ، وحين نقارن مستوى علم شباب اليوم بها بمستوى ما تعلمناه ودرجنا عليه ، ولكن ذلك يجب ألا يصرفنا عن إدراك حقيقة جليلة ساطعة ، وهى أن إدخال دراسة المسرح الشعرى فى المدارس دراسة عملية ، أى تشجيع الطلاب على تقديم عيون المسرح الشعرى العربى على الممارح المدرسية ، وإقامة

الموضوع

الصفحة

- ٢-٥ المسرح الثرى ٢٤
- ٢-٥-١ لغة الإنسان العادى ٢٦
- ٢-٥-١-١ المياقة ٢٧
- ٢-٥-٢ بين الشعر والنثر ٢٨
- ٣- أسباب انحسار الشعر المسرحى العربى ٣٠
- ٣-١ حركة الإحياء والشعر المسرحى ٣٠
- ٣-٢ الشعر المسرحى بالعامية ٣٢
- ٣-٢-١ شعر العامية ٣٣
- ٣-٣ الفصحى المعاصرة ٣٣
- ٣-٤ اللغة والشاعر ٣٥
- ٣-٥ الفصحى والممثلون ٣٦
- ٤- مادة الشعر المسرحى ٣٧
- ٤-١ الخروج على الكلاسيكية ٣٨
- ٤-٢ التاريخ والرواية ٤٠
- ٤-٢-١ اللغة والسينما ٤١
- ٤-٢-٢ لغة الشعر والسينما ٤٢
- ٤-٣ التاريخ بين الشعر والسينما ٤٤

الصفحة

الموضوع

٤٧	٥- مستقبل الشعر المسرحى
٤٨	١-٥ التعددية والدينامية
٥٠	٢-٥ تمارج الأنواع الأدبية
٥٢	١-٢-٥ التصوير والبناء الدرامى
٥٣	٢-٢-٥ الأنواع الأدبية الجديدة
٥٤	٣-٢-٥ قصيدة النثر
٥٥	٣-٥ النظام والفوضى
٥٦	١-٣-٥ النسق والنمط
٥٧	٤-٥ فلسفة النظام
٥٨	١-٤-٥ معنى الفوضى
٥٩	٢-٤-٥ النظم والألفة
٦٠	٣-٤-٥ نزع الألفة
٦٠	٦- الحداثة وما بعدها
٦١	١-٦ معنى الحداثة
٦٣	٢-٦ ما بعد الحداثة
٦٤	١-٢-٦ الشخصية على ضوء ما بعد الحداثة
٦٩	٣-٦ المستقبل والجمهور

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠١/١١٤٣٥

I.S.B.N 977 - 01 - 7301 - 0



بين الحلم والواقع كانت مسافة زمنية ربما بدت لى طويلة أو مختلفة ولكن الأهم أن الحلم أصبح واقعاً ملموساً حياً يتأثر ويؤثر، وهكذا كانت مكتبة الأسرة تجربة مصرية صميمة بالجهد والمتابعة والتطوير، خرجت عن حدود المحلية وأصبحت باعتراف منظمة اليونسكو تجربة مصرية متفردة تستحق أن تنتشر فى كل دول العالم النامي وأسعدنى انتشار التجربة ومحاولة تعميمها فى دول أخرى. كما أسعدنى كل السعادة احتضان الأسرة المصرية واحتفائها وانتظارها وتلففها على إصدارات مكتبة الأسرة طوال الأعوام السابقة.

ولقد أصبح هذا المشروع كياناً ثقافياً له مضمونه وشكله وهدفه النبيل، ورغم اهتماماتى الوطنية المتنوعة فى مجالات كثيرة أخرى إلا أننى أعتبر مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة هى الإبن البكر، ونجاح هذا المشروع كان سبباً قوياً لمزيد من المشروعات الأخرى.

ومازالت قافلة التتوير تواصل إشعاعها بالمعرفة الإنسانية، تعيد الروح للكتاب مصدراً أساسياً وخالداً للثقافة. وتوالى «مكتبة الأسرة» إصداراتها للعام الثامن على التوالي، تضيف دائماً من جواهر الإبداع الفكرى والعلمى والأدبى وتترسخ على مدى الأيام والسنوات زادا ثقافياً لأهلى وعشيرتى ومواطنى أهل مصر المحروسة مصر الحضارة والثقافة والتاريخ.

سوزان مبارك

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٥٠
قرش

710
09
59



0534369



مكتبة الأسرة
مهرجان القراءة للجميع